Wissenschaftliche Beilage

zum

Bericht des Königlichen Gymnasiums zu Tilsit.

Ostern 1893.

Die Volkslieder der Litauer

inhaltlich und musikalisch

von

Oberlehrer Louis Nast.

Tilsit.
Gedruckt bei Otto v. Mauderode.
1893.

1893. Programm-Nr. 16.

Die Volkslieder der Litauer (Dainos) inhaltlich und musikalisch.

Die nachstehende Arbeit, die fast ganz auf dem Werke des verdienten Tilsiter Rektors Bartsch Dainu balsai beruht, wünscht als ein Lückenbüsser betrachtet zu werden. Entstanden lediglich aus den musikalischen Liebhabereien des Verfassers, der als Nichtlitauer den litauischen Forschungen bisher völlig fern stand, und zuerst als Feuilleton für eine musikalische Zeitschrift gedacht, dann zu einem in der „Litauisch litterarischen Gesellschaft“ zu Tilsit gehaltenen Vortrage umgearbeitet und zuletzt zu einem Schulprogramm erweitert, muss sie natürlich alle Schwächen und Mängel einer solchen Entstehungsweise an sich tragen. Ganz besonders gilt das von dem ersten Teil, der von dem Inhalt der litauischen Volkslieder handelt. Denn, wenn auch die hier gegebene Darstellung aller Wahrscheinlichkeit nach unter allen bisher erschienenen die ausführlichste und eingehendste ist, so hängt sie doch an vielen Stellen gar zu sehr von Bartsch ab, als dass sie als eine wissenschaftliche Leistung im strengen Sinne des Wortes gelten könnte. Eine solche war dem Verfasser bei seiner mangelhaften Kenntnis des Litauischen, die ihn zwang, sich stets auf die Übersetzungen von Bartsch und von Anderen zu verlassen, besonders aber auch, weil Bartsch immer nur die erste Strophe der Lieder litauisch giebt, im Grunde genommen auch nicht möglich. Er wird zufrieden sein, wenn man seine Darstellung für nicht ganz ungeschickt ansehen und in derselben den Geist der Wissenschaftlichkeit nicht ganz vermissen sollte. Wesentlich anders ist es mit dem zweiten Teil seiner Arbeit, der die Melodieen des litauischen Volksliedes einer sorgfältigen und genauen Würdigung unterwirft. Hier ist der Verfasser völlig ohne Vorgänger und glaubt dadurch, dass er seines Wissens zum ersten Mal die sorgfältig sichtende und kritische Arbeitsweise des Philologen auf die Melodieen der litauischen Volkslieder angewandt hat, nicht etwa nur dem Musiker, sondern ganz besonders dem forschenden Gelehrten einen Dienst erwiesen zu haben. Ist dabei auch manche Frage mehr gestreift als gelöst worden, wie z. B. die Frage nach den altgriechischen Tonarten im litauischen Volksgesang, nach der Besaitung der Kanklys, des litauischen Nationalinstruments, und vieles andere, so ergab sich doch ein tieferer Einblick in das Wesen der litauischen Melodik nicht minder, wie in das des litauischen Volksgesanges und allen Volksgesanges überhaupt. Der litauische Volksgesang befindet sich noch in völligem Flusse und gestattet es deshalb die schaffende Volksseele bei der Arbeit zu belauschen. Wenn also die Untersuchung zum Beispiel die Thatsache ergiebt, dass sich ein Motiv in einer Gegend in diesem,

in einer anderen in einem anderen Takt festsetzt, wenn die örtliche vielleicht durch sprachliche und dialektische Eigenthümlichkeiten bedingte Beliebtheit eines Motivs die Kraft hat, die Melodie eines Liedes zu verändern und so die Veranlassung der Entstehung einer neuen Liedersippe zu werden, wenn man überhaupt die Erfahrung macht, dass oft durch eine Reihe an sich gar nicht besonders merkbarer Veränderungen von Lied zu Lied allmählich eine von der Stammmelodie völlig verschiedene Melodie entsteht, dass sich auf diese Weise ganze Sippen zu einander ordnen, die mehr oder weniger in einander übergreifen, dann beginnt man das dichterisch-musikalische Schaffen des Volksgeistes erst in vollem Umfange zu begreifen, und man erkennt, wie gerade hier wenn irgendwo die äusserste Sorgfalt des Gelehrten und Sammlers von nöten ist. Nicht nur ist die grösste Genauigkeit in den Ortsangaben erforderlich, sondern vor allen Dingen wird der Sammler darauf zu achten haben, ob etwa in einer Gegend besondere Eigentümlichkeiten des Takts oder der Melodie, ob bestimmte Tonarten oder Motive vorherrschen, ob dieselben auf sprachliche und dialektische oder sonstige örtliche Einflüsse zurückzuführen sind und was dergleichen scheinbar kleine, aber für eine exakte und sichere Methode der Erforschung des Volksgesanges doch sehr wichtige Dinge sind. Und so übergebe ich denn meine Arbeit trotz aller bei der Kürze der Zeit, die mir für diese Studien zu Gebote stand, unvermeidlichen Mängel der Öffentlichkeit mit dem Wunsche, dass sie zu einer genaueren und schnelleren Erforschung des litauischen Volksliedes kundigeren Leuten die Anregung geben möchte.

I.

Über den Inhalt der litauischen Volkslieder.

Wohl wenige nur draussen im Reiche wissen etwas Genaueres von den Litauern und ihren Liedern, den Dainos. Und doch gehören diese zu den blüte- und düftereichsten Blumen im Wundergarten der Volkspoesie, und jene sind vielleicht das sanglustigste und liederreichste Volk der Erde. Der litauische Landbauer singt bei der Feldarbeit, die Mädchen in den Spinnstuben, keine gesellige Zusammenkunft, keine Hochzeit wird gefeiert ohne Gesang, kurz der Litauer — wenigstens, wo er sich unvermischt erhalten hat, wie jenseits der Grenze — singt überall, wo irgend Gelegenheit dazu ist. Es ist daher kein Wunder, dass eine einzige Sammlung litauischer Volkslieder, die der russischen Forscher, Gebrüder Anton und Jons Juszkewicz, 2669, darunter 1100 in einem besonderen Bande erschienene Litauische Hochzeitslieder, enthält und der Tilsiter Rektor Christian Bartsch, der neueste Herausgeber litauischer Volksmelodieen (Dainu Balsai, Melodien litauischer Volkslieder, im Auftrage der Litauisch-litterarischen Gesellschaft herausgegeben, Heidelberg bei Winter 1886) in dem einzigen Städtchen Schirwindt an 100 litauische Volkslieder nebst ihren Melodieen sammeln konnte. Wenn man bedenkt, dass trotz allem, was in neuerer Zeit durch fleissige Forscher und Sammler geschehen ist, des Findens

noch kein Ende abzusehen ist, und dass alle diese Lieder im Volke eben als Lieder mit ihren Melodieen lebendig sind und täglich gesungen, nicht etwa als Gedichte gelesen werden, so wird man staunen müssen über die dichterische und musikalische Schöpferkraft des litauischen Volksgeistes.

Wovon handeln denn die litauischen Volkslieder? — Die Dainos — so nennen die Litauer ihre Lieder — handeln von Eltern-, Kindes- und Geschwisterliebe, von der Liebe Sehnsucht, vom Scheiden und Meiden, von ehelichem Glück und Unglück, von dem Weh des in das Feld hinausziehenden Kriegers, von den Blumen und Bäumen des Gartens und des Feldes, von den Tieren des Hauses und des Waldes, kurz von allem, was ein einfaches vom Getriebe der Welt abseits lebendes Volk nur bewegen kann. Das litauische Volkslied ist durchweg lyrisch mit geringen Anläufen zu epischer Darstellung und von einer Unmittelbarkeit und Naivität des Ausdrucks, die die Kunstdichtung zwar als höchstes Ziel der lyrischen Dichtung erstrebt, aber nur selten erreicht hat.

Der Inhalt und Ausdruck der Lieder ist meist ein ausserordentlich zarter. Hier sitzt das alte „Väterchen“ im Höfchen, sorgend für das „Söhnlein“. „Wenn ich ihn erst grossgezogen, will ich ihn schön rüsten“, ruft er. Er will ihm ein braunes Rösslein, seidene Zäume, den feinsten Sattel, Silberbügel und goldne Sporen kaufen, dort sorgt das „Mütterchen“ in ähnlicher Weise für die Ausrüstung der Tochter und natürlich auch, „wie sie dann zu verheiraten ist“. Wir erfahren, wie sich Jüngling und Jungfrau das Leben verschönen und manchmal auch verbittern. Nach dem Leinziehen hat das Mädchen sich die Hände gewaschen und dabei das Ringlein verloren „von ihrer weissen Hand“.*) Ritterlich ruft der Jüngling:

„Mein liebstes Mädchen,
Mein liebstes Herzchen,
Halt nur mein braunes Rösslein,
Ich schwimm und hole es.“

Ein anderer bereitet seinem Mädchen böses Herzeleid:

„Will ausreiten, will ausschauen,
Suchen mir ein Mädchen,
Wenn ich keine andre finde,
Komme ich zu Dir wieder!“

und „das Mädchen thränenvoll, geht hinaus zum Felde.“ Von dort ruft sie dem Burschen die bitteren Worte nach:

„Dank, Treuloser, danke Dir
Für treulose Worte!
Hast mich, Junge, Du bethört,
Verdirb nun selbst mit!“

In rührenden Tönen erklingt der Abschied des Jünglings vom Vaterhause:

„O, lass uns gehen,
Werd'n nicht hier bleiben,
Ich weiss, mein wird's nicht,
Das Vaterhöfchen,
Ich weiss, mein wird's nicht.“

Ähnlich rührend klagt das Mädchen beim Abschied vom Vaterhause und der Mutter über das Elend, das ihrer im Hause der Schwieger wartet:

„Im Gärtchen ging ich traurig,
Die Gräslein trat ich um;
Lebt wohl, ihr Rauten,
Lebt wohl, ihr grünen,
Nicht mehr besuch' ich euch.“

*) „Die weisse Hand“ spielt auch im deutschen Volkslied eine grosse Rolle.

Die ausziehende Schwester begleiten tröstend, zu beiden Seiten reitend, die Brüder, die überhaupt in den Dainos der Schwester in der unglücklichen Ehe meist tröstend und helfend zur Seite stehen. An der Schwiegermutter Feld stehen neckend bereits die bösen Schwäger:

„Und als zum Hof wir kamen,
Zu meiner Schwieger Hof,
Da las ich deutlich
Schon eingeschrieben
Mein Elend an dem Thor."

heisst es in dem Liede. Vergeblich müht sich der Bruder, das „Elend aus Schwiegermutters Thor auszuhauen." Sein Schwert verbiegt sich „schier" und klagend schliesst das Lied:

„Niemand, der 's haute,
Niemand, der 's tilgte
Aus meiner Schwiegermutter Thor."

Vielfach kehrt in den Dainos die Klage des Mädchens über das verlorene Glück der Liebe und Jugend wieder. So ruft die unglücklich verheiratete Tochter:

„O Mütterlein, lieb und gut,
Voll Liebe erzogst Du mich,
Versprachst mich dem Lieblosen."

Der Mann kommt vom Walde heim. Eilend geht die junge Frau dem Geliebten entgegen:

„Abhebend das Thor sogleich,
Einlassend die Hunde auch,
Komm näher, Geliebter mein!

Das Rösslein zum Stalle hin,
Mein Männchen zum Kruge fort,
Zur freundlichen Schenkerin.

Des Tag's mit der Flinte fort,
Des Nachts zu den Mädchen hin,
O Mutter, was thatst Du mir!"

Ähnlich klagt der Mann in der Not seines Herzens:

„Als ich noch beim Vater lebte,
Blüht' ich gleich der Blume,
Der Päonie gleich.

Seit ich mir ein Weib genommen,
Bleich' ich gleich der Weide,
Grau, der Weide gleich."

Der Verlust der Freiheit, bei dem Burschen symbolisch angedeutet durch Hut und Sporen, bei dem Mädchen durch den Rautenkranz, Ring und Bänder, wird von beiden in gleicher Weise gefürchtet. Aber überall ist es der Ausdruck zarter inniger Empfindungen, der uns aus den Dainos entgegenklingt. Derbheiten, wie wenn z. B. eine übermütige Litauerin einen etwas zudringlichen Burschen mit den Worten:

„Setz' Dich auf die Sense
Draussen unterm Galgen,

O Du dreister Bursche,
Junger, dreister, Du!"

abfertigt, oder eine andere einem alten unwillkommnen Freier, als welche übrigens besonders Witwer gelten, zuruft:

„Worte, die Du mir gesprochen,
Tret' ich mit den Füssen

Und die Spur, die Du gewandelt,
Feg' ich mit dem Besen."

— solche Derbheiten sind äusserst selten. Ebenso selten sind Unzüchtigkeiten, und wenn dergleichen vorkommt, trägt es den Stempel der Naivität. Häufiger findet sich eine gewisse unschuldige Koketterie, wie z. B. wenn eine hübsche, junge Litauerin singt:

„Viel junge Bursche seh ich hier,
Welchen von allen wähl' ich mir?
Der allerschönste,
Der allerfeinste,
Er soll der meine sein!

Elend und Not nehm' er allein,
Ich bin zu jung für Not und Pein,
Will nur verdienen,
Schön mich zu schmücken,
In feinen Kleidern geh'n."

Innigkeit und Zartheit der Empfindung, und zwar vorzugsweise weiblicher Empfindung, bilden überhaupt den Charakter des litauischen Volksliedes. Die Mädchen sind ja auch die eigentlichen Sänger bei den Litauern, viele singen mit ihren hellen frischen Stimmen den ganzen Tag. Oft teilen sich übrigens Bursche und Mädchen; einen Vers singen die Mädchen, den zweiten die Bursche, und so entstehen die sogenannten Gegenlieder fast immer mit derselben Melodie, aber stets mit den Umständen gemäss leise verändertem, nicht selten parodistischem Text. Statt aller Beschreibung zwei Beispiele.

Lied (Nr. 39 bei Bartsch).

„An des Niemens andern Strand
Steh'n drei Ahorn frisch und grün;
Und in diesen Bäumen,
Und in diesen grünen
Girrten einst der Tauben drei.

Waren nicht der Tauben drei,
Nicht die Vögel girrten so;
Waren junge Burschen
Unter diesen Bäumen,
Stritten um ein Mägdlein sich.

Sprach der eine: „Sie ist mein,"
Sagt der andre: „Wie Gott will!"
Aber dieser dritte,
Aber dieser jüngste
Hat sich tief betrübet.

Möchte hingeh'n in die Stadt,
Suchen einen Spielmann Dir,
Tanze, lieber Knabe,
Tanze, wenn vergrämt auch!
Denn Du sollst nur fröhlich sein."

Gegenlied.

„An des Haffes andern Strand
Steh'n drei Linden frisch und grün;
Und in diesen Linden,
Und in diesen grünen
Riefen einst der Kuckuck drei.

Waren nicht der Kuckuck drei,
Nicht die Vögel riefen so;
Waren junge Mädchen
Unter diesen Bäumen,
Stritten um einen Burschen sich.

Sprach die eine: „Er ist mein"
Sagt die andre: „Wie Gott will!"
Aber diese dritte,
Aber diese jüngste
Hat sich tief betrübet.

Möchte hingeh'n in die Stadt,
Mieten einen Spielmann Dir,
Tanze, liebes Mädchen,
Tanze, wenn vergrämt auch!
Denn Du sollst nur fröhlich sein."

Das andere Nr. (360):

Lied der Bursche:

„Wohin gehst Du denn,
Liebes Mädchen mein?"
„„Nach Berlin fort, hundert Meilen,
Lieber Knabe mein.""

Lied der Mädchen:

„Wohin gehst Du denn,
Lieber Junge mein?"
„„Nach Berlin fort, hundert Meilen,
Liebes Mädchen mein.""

„Wie, wenn Du erkrankst,
Liebes Mädchen mein?“
„„Werd ich krank, so werd ich sterben,
Lieber Knabe mein.““

„Und wo bleibst Du dann,
Liebes Mädchen mein?“
„„Auf die Bretter und das Stroh hin,
Lieber Knabe mein.““

„Wo begraben wir Dich,
Liebes Mädchen mein?“
„„In der Kirche vor dem Altar,
Lieber Knabe mein.““

„Wer besingt Dich dort,
Liebes Mädchen mein?“
„„Der Herr Pfarrer, der besingt mich,
Lieber Knabe mein.““

„Wie, wenn Du erkrankst,
Lieber Junge mein?“
„„Werd ich krank, so werd ich sterben,
Liebes Mädchen mein.““

„Und wo bleibst Du dann,
Lieber Junge mein?“
„„In den Stall dort, in den Schweinstrog,
Bringt mich allsogleich.““

„Wo begraben wir Dich,
Lieber Junge mein?“
„„Drauss beim Dorfe auf der Weide
In die Schweinegrub!““

„Wer besingt Dich dort,
Lieber Junge mein?“
„„Dort der Ochse aus dem Dorfe
Mit dem weissen Fleck.““

Bei einem Volke von so innigem Naturempfinden, wie es das der Litauer ist, ist es natürlich, dass seine Vergleiche meist aus der Natur genommen sind und dass Himmel und Erde, Pflanzen und Tierwelt in seinen Liedern eine grosse Rolle spielen. Die Sonne ist des verwaisten Burschen Mütterlein, der helle Mond sein Vater, die Sternlein, „an dem Himmel glänzend“ sind seine Schwesterlein, die grünen Eichen „dort in dem Walde“ sind seine lieben Brüder, und das Morgenrot am Himmel ist seine Liebste. Die Winde werden Nr. 62 mit jungen Burschen verglichen.

„Aus dreien Strichen
Die Winde wehten,
Trieben zusammen den weissen Sand.

Aus drei Bezirken
Die Burschen ritten,
Warben um Vaters Töchterlein.“

In einer anderen Daina gleichen Inhalts heissen sie Sturmwinde.

Der junge Bursche blüht, so lange er noch beim Vater ist, wie eine Päonie (254), das Mädchen bei der Mutter wie eine Rose. Nach der Heirat wird der Bursche bleich und grau gleich der Weide, und das Mädchen welk wie eine Minze (Nr. 58, 3) oder wie die Melisse (76, 7). Birken und Tannen nehmen teil an dem Leid der Brüder um die Schwester, die dem fremden Manne folgen soll.

Ein besonders schlimmes Gewächs ist für den Litauer der Hopfen. Von ihm heisst's (132):

„Ei schlimmer Hopfen du,
Du grüner Schleicher du,
Als du allein warst,
Gab's noch nicht Zank und Streit.

Seit du verbunden dich
Mit reiner Gerste hast,
Du schlimmer Hopfen,
Giebt's Streit und Hader.“

Der Holunder, der zwischen Bäumen verborgen mit Sträussen von Blüten wächst, ist das Bild des einsam aufwachsenden Burschen und des einsam aufblühenden Mädchens. Die gelbe Blüte des Roggens und die blaue des Flachses deuten darauf hin, dass Bursche und Mädchen mit der Verheiratung die Freiheit ihrer Jugendtage verlieren und nunmehr für die Wirtschaft — er für das Roggenfeld, sie für das Flachsfeld — verantwortlich werden.

Der Bursche heisst „zartes Kleechen“, das Mädchen „liebe Lilie“ oder „liebste Nelke“, auch „lieb Gartenblümchen.“ Die den Burschen verlockenden Mädchen heissen „Tauben“ (3. 4), der das Mädchen bethörende Bursche „Kuckuck.“ Er sitzt „auf der Linde in Vaters Garten.“

„Er rief des Morgens, | Bis er davonrief
Er rief des Abends, | Vaters liebe Tochter.“

In einzelnen Liedern ist auch das Mädchen der Kuckuck und der Bursche die Taube. Der ersehnte junge Bräutigam wird mit dem Majoran, der unwillkommne Witwer mit dem Dornenstrauch verglichen. In ähnlicher Weise nimmt die ganze Tier- und Pflanzenwelt teil an dem Glück und den Sorgen der Litauer. In mehr als 50 Prozent der Dainos kommt das Pferd, in vielleicht 30 die Raute und in nicht viel weniger Liedern kommen Ochsen und Kühe vor. Der Litauer fühlt anderseits aber auch mit den Tieren mit. In zahlreichen Liedern werden die Vöglein, z. B. Stieglitz, Lerchen und Nachtigallchen, gefragt, weshalb sie nicht singen. Sie klagen, man habe sie verleumdet, dass sie das Feld zertreten und den Weizen gepflückt hätten, und darum ihr Nest zerstört, wie könnten sie singen, wenn man ihren Gesang störe.

Bei einem Volke, das so mit der es umgebenden Natur lebte und fühlte, das sogar seine Ackergeräte sich belebt und mitfühlend dachte, kann selbstverständlich auch die allegorische Verwendung der Tiere, die Tierfabel und die Tiersage nicht fehlen.

Solche Allegorieen sind oft von entzückender Naivität. Man betrachte die folgende (292):

„Fing einen Zeisig, Zeisiglein | Schau durch das Fenster, Mägdelein,
In meinen weissen Händelein. | Was treibt im Garten Zeisiglein?

Ich liess den Zeisig, Zeisiglein | Der Zeisig pflückte Rauten ab,
Wohl in mein Rautengärtchen ein. | Das Mädel einen Kranz sich wand.

Das Mädel sank in Schlummer hin,
Der Zeisig aus dem Garten schlüpft.“

(Vergl. auch das Gegenlied.)

Der Fabel nähert sich schon die Daina 144: „Führt' einst ein Mütterlein ein Ziegenböckchen, He, he, dschum, dschum, Ein graues Böcklein.“ Das Mütterchen kehrt in der Schenke an und lässt das Böckchen in den Garten. Wie es wieder herauskommt, ist das Böckchen verschwunden. Suchend geht es des Wegs daher und findet zwei „Wölfchen.“ „Ihr lieben Grauchen, ihr lieben Wölfchen, Saht ihr mein Böckchen nicht? Wo ist es geblieben?“ fragt das Mütterchen und die Wölfchen antworten: „Dort am Bergabhang nagt's an den Weiden.“ Das Mütterlein kriecht empor in alle Büsche, sucht, aber natürlich vergebens. Resigniert kehrt es schliesslich zur Schenke zurück,

„Fand dort ihr Grauchen nicht, | He, he, dschum, dschum,
Muss hier mehr trinken, | Muss noch mehr trinken.“

Der Bär ist wie in der deutschen Tiersage offenbar der König der Tiere. Wenigstens geht das Käuzlein und Schubutt zum Bären vor Gericht (142). Eine Vogelhochzeit fehlt natürlich auch im Litauischen nicht, doch ist sie nicht so unzüchtig wie die deutsche (vergl. 348). Sie schildert den Streit des Sperlings mit dem Eulchen.

Ebensowenig fehlt der Krieg der Vögel mit dem Feldgetier. Der Habicht will ein Häschen rauben. Das Häschen ruft das Waldgetier um Hilfe an, der Habicht die Vögel. Der Fuchs ergreift den Säbel, der Bär die Hechel, der Adler greift mit scharfem Haken Füchslein bei dem Schwanze, Habicht mit der Ladegabel hat dem kühnen Mausekater fast ein Auge zerstochen. „Uhu kommt mit einer Harke, Wirft mit Blott und Mist und Schlamme, Allen in die Augen, die Fledermaus erhascht den Iltis, Beisst ihn grausam, quält ihn schrecklich.“ Der Schluss lautet:

„Kam der Igel mit der Bürste,
Stiess den Hahn damit znr Seite,
Alles kam ins Lachen,
Eh! Oh! ,War der Krieg zu End'.“

Eigentümlich, wenngleich aus der Liebe für die Tierwelt erklärlich ist das seltene Vorkommen von Jagdliedern. Ich finde nur eines Nr. 298, von dem es mir noch zweifelhaft ist, ob es überhaupt ein Jagdlied ist, wenn Bartsch es auch als ein solches bezeichnet. Es lautet:

„Der Waldgregorius (Szilelės Gryjes)
Liegt im Wald erschossen;
Lasst uns schnell schreiben an den Waldesvater,
Wo wir ihn begrab'n.

Im grünen Walde bei der roten Eller;
Da mag der Ellernbaum der Vater heissen,
Und die weisse Tanne
Mag die Mutter sein.

Wo nur beginnen wir sein Fell zu lichten?
Von unterm Bauche bis herum zum Schweife.
Stossend mit den Daumen
Bis zum Kopfe dann.

O welch ein Gauner, dieser Felleträger!
Auf dem Dache stehend, stehend,
Hat die Gegend er besehen,
Wo des Waldgregorius Pelzchen
Nun bald trocknen sollt'.

War schon früher aufgestanden,
Kam so eilig, lief so eilig,
Bracht das Pelzchen angetragen
Untern Galgen selbst.“

Damit vergleiche man das folgende Lied (120):

„Der Sohn Kosciuskos liegt im Wald erschossen;
Mag er nun liegen dort im Wald erschossen,
Er war von je ein eigensinn'ger Bursche,
Gehorchte nicht dem Vater, nicht der Mutter,
Noch irgend einem seines edlen Stammes.

So schreibet schnell denn an Kosciuskos Vater.
Mag bald er senden uns ein buntes Brieflein,
Mag bald er schreiben, wo wir ihn begraben.
Auf hohem Berge, unter jener Eiche,
In weissem Sande, ja in weissem Sande.

Dort oben liegend in dem weissen Sande,
Dort wird der Eichbaum nun ihm Vater werden,
Dort wird der weisse Sand ihm Mutter werden;
Die grünen Ahorn' werden seine Brüder,
Die zarten Linden werden seine Schwestern.“

Die beiden Lieder gehören offenbar zusammen; das eine scheint aus dem andern entstanden zu sein und es fragt sich, welches von beiden das ältere ist. Bartsch bemerkt dazu, das letztere müsse wohl sicher als Nachbildung neueren Datums angesehen werden wahrscheinlich aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts und aus dem damals so genannten „Neuostpreussen“ stammend. Man hat es seiner Meinung nach wahrscheinlich mit einem

recht alten Jagdliede zu thun, das sich vielleicht auf den Luchs oder die Wildkatze bezieht, welche Tiere beide zur Zeit des am Schluss erwähnten Galgens noch häufig im Lande vorkamen und Gegenstände der Jagd waren. Mit des Waldes Vater sei wohl der Förster gemeint. Für die Richtigkeit der Übersetzung des im Text stehenden Szilėlės Gryjes mit Waldgregorius, auf die er durch Heranziehung des lettischen Gryjes = Gregorius gekommen ist, möchte er nicht einstehen. Dass man dem betreffenden Tiere Bäume zu Eltern gebe, falle nicht auf, wenn man an die Art der litauischen Totenklagen („Raudos") denke. Zu letzterem bemerke ich, dass das auch ohne diese nicht auffallen würde, da ähnliches auch sonst in den Dainos vorkommt. Was die Entstehung der beiden Lieder betrifft, so wage ich darüber mit Bestimmtheit eine Ansicht nicht auszusprechen. Möglicherweise sind übrigens beide Lieder doch gleichzeitig entstanden und eins nur das parodistische Gegenlied des anderen. Dass sich die beiden Zwillinge in Text und Melodie mit der Zeit von einander getrennt haben, braucht nicht wunder zu nehmen. wenn man bedenkt, dass dieselbe Daina oft in demselben Dorfe mit verschiedenem Text und abweichender Melodie gesungen wird, und man ferner bedenkt, dass das Andenken an den Luchs sowohl wie an Kosciusko bei den Litauern allmählich derartig schwand, dass die Beziehung beider Lieder zu einander unklar, ja zuletzt völlig unverständlich werden musste. Die Beziehung bestand meiner Meinung nach ursprünglich darin, dass der polnische Freiheitsheld dem litauischen Bauern nicht weniger verhasst war als der Luchs und die Wildkatze, die Raubgesellen seines Waldes. Eine besondere Vorliebe für den Edelmann und namentlich den polnischen Edelmann hat der Litauer sicherlich nie besessen, und so konnte es wohl geschehen, dass der gefeierte polnische Nationalheld von ihm mit dem Luchs oder dem Wildkater verglichen wurde. Ich möchte hierbei die Bemerkung nicht unterdrücken, dass mir überhaupt viele textlich und inhaltlich ähnliche Dainos nichts weiter zu sein scheinen als auseinandergekommene Gegenlieder. Herr Prof. Bezzenberger in Königsberg hat über das genannte Lied eine andere Ansicht, die ich nicht verfehlen will, an dieser Stelle mitzuteilen. Er schreibt in einem Briefe an mich: „Ich halte Gryjes für nichts als Gregorius (Bartsch ist mir darin gefolgt) und glaube. dass dieser Name für ein allgemeineres Wort („Sohn") eingesetzt ist. Szilėles Gryjes ist der Sohn des szilėliu tėvas und insofern gleich dem lettischen silladėls, der in einem Liede vorkommt, das so beginnt: sillâ ratkis ĭgásés. Hier ist ratkis auch ein dunkles Wort. Nr. 120 ist gewiss eine Neubildung von 298. Es giebt ein sehr interessantes lettisches Lied, das in jeder Periode der lettischen Geschichte eine zeitgemässe Umarbeitung erfahren hat. — Ihre Ansicht, dass viele heute selbständige Lieder als Lied und Gegenlied zu kombinieren seien, halte ich für sehr wahrscheinlich."

Dass in den Liedern des Litauers seine Ströme: die Memel, der Russstrom, das Haff und das Meer, ferner die bedeutsamsten Städte seines Landes: Memel, Tilsit, Kowno und Grodno, häufig erwähnt werden, ist nach dem Gesagten zu selbstverständlich, als das es bemerkt zu werden brauchte. Wer die Natur liebt, liebt auch sein Land. Der Litauer ist in der That auch ein guter Patriot und „dient seinem König treu". wie es in einem Liede heisst. Kriegs- und Soldatenlieder sind daher zahlreich. Der Litauer zieht

gerne ins Feld. Klagelieder über Gefangenschaft, über den Abschied und das Fernsein von der Heimat, Klagen der zurückbleibenden Braut, oft von wunderbarer Schönheit, beweisen indessen doch auch hier seinen zarten Sinn und die Liebe zu seiner Heimat.

Merkwürdig ist das verhältnismässig seltene Vorkommen von Trinkliedern, das Bartsch vielleicht nicht ohne Grund darauf zurückführt, dass die eigentlichen Sänger bei den Litauern die Mädchen sind. Denn wackere Trinker sind die Litauer trotz des Fehlens der Trinklieder. Jedenfalls ist ihnen beim Essen das Trinken die Hauptsache. „Der Vater schiesst ein klein Spätzlein und donnert's hin.“ Es wird gerupft, gebraten, „viel Gäste kamen und knusperten daran.“

„Und während sie nagten
Und knusperten daran,
Zwei Fässer gelbes Hausbier
Vertranken sie da.“

Die Getränke der Litauer sind nach den Dainos: Bier und Branntwein, Wein, Rheinwein, der merkwürdigerweise braun genannt wird, und endlich das gelbe Hausbier, der Alus. Letzteres Getränk kommt am häufigsten vor und ist das eigentliche Nationalgetränk. Einer holden Litauerin gilt es sogar als Schönheitsmittel:

„Trank heut und trank den ganzen Tag
Gelben Alus, so viel ich mag;
Gelben Alus, so viel ich wollt,
Dass ich viel schöner werden sollt.“

Die Dainos schildern uns also das Leben des litauischen Bauern, wie es ist und wahrscheinlich auch jahrhundertelang gewesen ist. Wir beobachten ihn bei seinem Leben und Lieben, im Hause und ausserhalb desselben, bei seinem Umgang mit seinesgleichen und mit der Natur, kurz wir befinden uns überall auf dem Boden der Wirklichkeit, so dass es eine lohnende und keineswegs aussichtslose Aufgabe wäre, auf Grund der Dainos die hauptsächlichsten, immer mehr verschwindenden und teilweise bereits verschollenen Gebräuche der Litauer bei Hochzeiten, Festen und dergleichen zu rekonstruieren. In andrer Beziehung freilich entfernen wir uns wieder sehr weit von der Wirklichkeit. Der litauische Bauernbursche erscheint mit goldenen Sporen, sein Ross mit seidenen Zügeln und silbernen Steigbügeln, das Mädchen hantiert mit einer goldenen Wassertrage und silbernen Eimern. Bartsch wirft die Frage auf, ob in dieser Art von Idealität nicht vielleicht eine Klage über die oft wenig goldene Wirklichkeit liege, in welcher die Dainosänger sich befinden, und ferner, ob wir nicht bei aller hindurch klingenden Naturliebe doch eine gewisse weltschmerzliche Sentimentalität als Grundzug dieser litauischen Nationalpoesie ansehen müssen. Er führt dann noch anderes darauf zurück, so z. B. das entschiedene Fehlen eines christlichen Gepräges, sowie die ausgesprochene Neigung, durch eigne Wörter und Wortformen, durch Verkleinerungsilben ohne Ende und dergleichen eine Dainosprache zu schaffen, die sich von der Sprache der täglichen Unterhaltung ebensoweit entferne, wie Gold und Silber von Eisen. Ob er damit indessen recht hat, scheint mir im höchsten Grade zweifelhaft. Wenigstens die Vorliebe für Verkleinerungswörter möchte ich nicht dafür anführen. Denn auch das deutsche Volkslied hat namentlich, wo es einen innigen Ton anschlägt, eine Vorliebe für Verkleinerungswörter. Ich erinnere an Verse wie:

„Es hatt' ein König ein Töchterlein,
Mit Namen hiess es Annelein,
Es sass auf einem Rainelein,
Las auf die kleinen Steinelein.“

oder:

„Es ist doch nicht mein Töchterlein,
Es ist doch nicht meines Sohnes Weib,
Es ist ein armes Südeli,
Es weist meinen Gästen die Stübeli.“
(Simrock: Die deutschen Volkslieder Nr. 20.)

oder:

„Ich hört' ein Sichlein rauschen,
Wohl rauschen durch das Korn,
Ich hört' ein Mädchen klagen,
Sie hätt' ihr Lieb verlor'n.“
„Ich hört ein Hirschlein rauschen,
Wohl rauschen durch den Wald,
Ich hört ein Lieb sich klagen,
Die Lieb verrauscht so bald.“
(Simrock 198.)

oder:

„So setz ich mich auf's Pferdchen
Und trink ein Gläschen kühlen Wein
Und schwör es jedem Mädchen,
Ihr ewig treu zu sein.“
(Simrock 202.)

oder:

„Deine Schönheit wird vergehen
Wie ein Blümlein auf dem Feld,
Es kommt ein Reiflein über Nacht,
Nimmt den Bäumlein ihre Pracht.“
(Simrock 200.)

Solche Stellen sind nicht etwa vereinzelt, sondern liessen sich leicht um Hunderte vermehren (Vergl. Simrock Nr. 113 u. 114, 115, 90, 51 (schneeweisse Hand), 105, 149, 171, 172, 187, 186) und sind ganz besonders zahlreich in dialektischen Volksliedern. In dem einzigen kurzen Liedchen (215): „Guten morgen, liebes Lieserl“ zähle ich folgende Verkleinerungswörter: Lieserl 3 mal, Laternel 2 mal, ferner Schätzerl, Kerzel, Bürschel, Mutterl, Schnapperl, Katrl, Bissl. Dieser Vorliebe des deutschen Volksliedes für Verkleinrungswörter verdanken wir es offenbar, dass gewisse derselben auch in unsrer Umgangssprache vorzugsweise gebraucht werden, ja manchmal ihre Stammwörter fast verdrängt haben, ich erinnere an Mädchen, Mädel, Fräulein, Schätzchen, Vöglein, Lämmchen und ähnliche. Die Sprache seiner Lieder ging dem Volke eben in Fleisch und Blut über. Diesem Streben nach Innigkeit des Ausdrucks entspringt im deutschen Volkslied offenbar auch die Vorliebe für Superlative, besonders in den schmückenden Beiwörtern z. B. des Wortes Schatz wie: schönster, liebster, herzliebster, herzallerliebster, allerliebster und ähnliche. Anders wie im deutschen Volkslied dürfte es auch im litauischen nicht sein. Es ist wohl nicht weltschmerzliche Sentimentalität, was uns in alledem entgegenklingt, sondern vielmehr nichts andres als die natürlichste Sprache der Liebe, innigster Liebe in allen Verhältnissen, einer Liebe, der nichts kostbar genug ist, wenn es sich um eine Person handelt, an der sie Anteil nimmt, der kein Ausdruck zart genug ist, wenn das Herz mitspricht.

Dieses und nichts anderes ist auch der Grund, dass der litauischen Volkspoesie jeder Zug in's Grosse und Erhabene und jede Spur des Wunderbaren und Phantastischen fehlt. Dafür fehlt eben einer so geschilderten Sprache der Ausdruck. Trotzdem finden sich zahlreiche Anspielungen auf die Geschichte und die Kultur der Litauer von der Gegenwart bis zurück in die fernsten Tage der Urzeit. Wir hören von Kriegszügen gegen den Franzosenkaiser, von der Anteilnahme litauischer Jünglinge an dem siebenjährigen Kriege, von Kämpfen mit den Kosaken (111), die zum Verdruss litauischer

Bursche gelegentlich auch ein litauisches Mädchen erhandeln und in ihre Heimat entführen, von Kämpfen mit den Kreuzherren, ja sogar von Kriegen mit den Ungarn. Gelegentlich werden ältere Lieder modernisiert. Aus dem Bojaren wird ein Oberstleutnant, aus dem Oberstleutnant der Dorfschulze. So beginnt eine Daina:

„Alle Bojaren
Satteln die Pferde,
Reiten zum Kriege.“

oder:

„Polens Bojaren
Reiten zum Kriege,
Und unser keiner
Kann fort mit ihnen.“

oder:

„Es kam geritten, kam bestellen
Ein Oberstleutnant zum Krieg,
Kam bestellen sogleich zum Krieg.“

oder:

„Sie trieben, trieben,
Trieben zusammen
Der Dörfer Schulzen, trieben zum Kriege.“

Es handelt sich um eine inhaltlich gleiche, wenn auch nach Melodie und Text in 9 verschiedenen Fassungen vorkommende Daina (149), und es ist ein ganzes Stück Geschichte, was sich in diesen Änderungen abspiegelt. Der Bojar mahnt an die polnische Zeit, der Oberstleutnant ist der Werbeoffizier Friedrichs des Grossen, und der Ortsschulze weist hin auf die Zeit der Einrichtung der preussischen Landwehr. Und wie lautete das Lied ursprünglich?

„Kam angeflogen
Ein Zug von Schwänen
Und mahnte eilig
Zum Krieg zu reiten.“

Aus diesen Worten erklingen deutlich die Töne der Urzeit. Prof. Bezzenberger bemerkt zu dieser Strophe in dem schon erwähnten Briefe an mich: „Bartsch Nr. 149 hatte sicher, wie Sie meinen, ursprünglich den Anfang: „o ir àtleke gùlbiu pulkátis.“ Ich denke mir, dass der Gesang der Schwäne als Omen einer Fehde galt. In einem deutschen Liede (cf. Walküren = Schwanenjungfrauen) wäre das selbstverständlich, in einem litauischen lässt es sich nur vermuten.“ Dieser Eindruck einer Entstehung des Liedes in der Urzeit des Litauertums wird noch verstärkt durch den Wortlaut der 16. und 17. Strophe:

„Sprach da die Sonne
Im Untersinken:
„„Trauert nur, Schwestern,
Ich helfe euch!
Ganzer neun Tage
Will ich nicht aufgeh'n,
Und noch am zehnten
Soll Nebel fallen.““

Mahnt das nicht an die Zeit der Verehrung der Mutter Sonne? Ich bemerke, dass Bartsch in den dreiteiligen Ton- und Taktphrasen noch einen Nachhall jener festlichen

Opfertänze zu vernehmen glaubt, die dereinst in den heil'gen Hainen um den Altar der Sonne ausgeführt wurden. Das kann sein, auch nicht sein, hat aber doch eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich. Ich will übrigens hier nicht verschweigen, dass Bartsch feststellt, dass sich ähnliche Gänge wie in den Melodieen der genannten Daina auch in Nr. 119 finden, welche vielleicht ein ebenfalls sehr altes Lied begleite, dass von der Einführung der Raute als einer heil'gen Pflanze handle. Die Ähnlichkeit und das Alter der Melodie zugegeben, kann ich freilich mythologische Anspielungen in dem letzten Liede, wenigstens in der Übersetzung, nicht finden, ich gestehe auch, dass ich gegen die Annahme solcher ziemlich misstrauisch bin. Das genannte Lied ist nichts als ein hübsches Liebeslied. Gleichfalls an die Tage der Urzeit mahnt das Vorkommen der Glücksgöttin Laima und des Perkun in mehreren Liedern. Mehrfach kommt ferner als Bezeichnung eines tiefen Wassers der Name Dunojus, Dunajus und Danojus vor, ohne dass die heutigen Litauer damit eine bestimmte Örtlichkeit verbinden, ganz genau so wie in slavischen Liedern in ähnlichem Sinne der Name Dunov und Dunai, die jetzige Bezeichnung für Donau, gebraucht wird. Auch dieser Name bezeichnet ein Stück Urgeschichte. Man wird Bartsch darin beistimmen müssen, dass diese ursprünglich gewiss identischen Namen für fliessendes Gewässer auf die grosse Völkerstrasse hinweisen, die durch den asiatischen Tanais (den jetzigen Syr Daja), den Don, Donez, Dnjepr (Tanapris), Dnjestr (Tanaster) und endlich die Donau, lauter Flüsse, deren Namen mit derselben Stammsilbe anfangen, bezeichnet wird. Wie dieser Name von dem Litauer nicht mehr in seiner ursprünglichen Bedeutung verstanden wird, so geht es ihm auch mit den Liedern, die von der Erlösung aus Gefangenschaft handeln, eine Klasse von Liedern, die in der Volkspoesie mancher slavischer Stämme eine sehr grosse Rolle spielt. Im vorigen Jahrhundert mögen diese Lieder auf die Leibeigenschaft und den Scharwerksdienst gedeutet worden sein, heute werden sie nach Bartsch allegorisch aufgefasst und auf Erlösung aus dem Sehnen der Liebe gedeutet. Es giebt auch Lieder, die darauf hinweisen, dass der bei den südslavischen Völkern noch heute übliche Frauenraub ursprünglich auch bei den lettischen Völkern üblich gewesen ist. Auch daran ist indes den heutigen Litauern jede Erinnerung geschwunden.

Trotz dieser zahlreichen Anspielungen auf die Geschichte und Urgeschichte findet sich doch nirgends eine hervorragende Persönlichkeit, um die sich eine grössere Zahl von Liedern gruppiert, nirgends eine Spur von der Bildung eines Sagenkreises wie etwa bei den Finnen oder Serben, so dass man annehmen muss, dass entweder alles, was etwa in dieser Beziehung vorhanden gewesen ist, im Strom der Zeit vernichtet oder zerfallen ist, oder — was mir wahrscheinlicher erscheint — dass der Litauer in seinem auf die engen Verhältnisse seines Hauses und seiner Angehörigen gerichteten Sinne für Heldengrösse und Grösse überhaupt kein Verständnis besass. Dem Mangel dieses Sinnes für das Grosse und Erhabene, dem Mangel einer auf das Allgemeine gerichteten, das Grosse ins Auge fassenden Objektivität entspringt wohl auch hauptsächlich das Fehlen eines christlichen Gepräges. Heldengrösse und Religion sind zu gross, sie passen nicht in den Rahmen des litauischen Volksliedes. Gefehlt hat es den Litauern an Helden keineswegs.

Die Kynstutte und Olgjerd sind historische Personen und wohl geeignet zu epischer Verherrlichung. Die Zartheit und Innigkeit des litauischen Gemüts und darum auch seiner Poesie stand aber der Entwickelung der markigere Töne erfordernden Epik entgegen.

II.

Von den Melodieen der Dainos.

So bildet denn die litauische Dainopoesie mit ihrer unendlichen Innigkeit eine Welt für sich, sie steht völlig allein da, und gerade für uns Deutsche ist sie leider noch immer eine völlig neue Welt. In noch viel höherem Masse sind das aber die Melodieen der Dainos. Diese sind in Deutschland und selbst in der allernächsten Nähe von Litauen so wenig bekannt, dass man sich eigentlich darüber wundern muss. Freilich ist die glänzende Blüte der Kunstmusik der Entwickelung des Volksgesangs und volkstümlicher Musik hinderlich, wenn nicht geradezu feindlich. Es gehört heutzutage Mut dazu, eine einfache Melodie — sagen wir zum Beispiel von Fr. Abt — in Gegenwart von Musikern oder sogenannten musikverständigen Dilettanten schön zu finden. Die Kritik verschreit als banal und trivial — der Gebrauch dieser Fremdwörter ist hier recht bezeichnend — was im Grunde genommen doch nur natürlich ist. Ich spreche freilich hier nur von sogenannten Musikverständigen und auch nicht vom litauischen Volkslied. Die Bedeutung des letztern wird von jedem wirklichen Musiker — das bin ich gewiss — durchaus gewürdigt werden. Leider war bisher von Sammlungen litauischer Volkslieder in musikverständigen Kreisen so gut wie nichts bekannt geworden. Massgebende und bedeutende Musiker verirren sich nur selten in unser Ostpreussen und, wenn sie hinkommen, so kommen sie nicht auf's Land und hören also die Litauer auch nicht singen. Sie lernen darum das litauische Volkslied nicht schätzen und haben sich deshalb auch niemals an dem Auffangen von Dainos beteiligt. Was bisher in dieser Beziehung geschehen ist, geschah entweder durch Gelehrte zu gelehrten Zwecken oder durch begeisterte Laien aus Liebhaberei. Die bisherigen Sammlungen sind daher in lediglich gelehrten Zwecken dienende Bücher und Zeitschriften geraten oder sind überhaupt nie an die Öffentlichkeit gekommen. In beiden Fällen entzogen sie sich vollständig den Zwecken und Blicken des Musikers. Erst die Sammlung von Bartsch, der der Inhalt unserer bisherigen Ausführungen grösstenteils entnommen ist, gestattet auch den unserer Gegend ferner stehenden Musikern ein genaueres Studium der litauischen Volksmelodieen.

Abgesehen aber von den genannten äusseren Ursachen trägt das litauische Volkslied in sich selbst viele Gründe, die sich seiner Verbreitung, namentlich in Deutschland, entgegenstellen. Es ist uns und nicht am wenigsten dem Musiker in der Fülle seiner rhythmischen und melodischen Eigentümlichkeiten und Unregelmässigkeiten auf den ersten Blick geradezu unverständlich. Es erfordert eben ein tieferes Sichversenken. Die Melodieen bestehen gewöhnlich aus kurzen meist 2 Sätzen von wenigen Takten. Sind 2 Sätze vorhanden, so wird gewöhnlich der zweite refrainartig wiederholt. In rhythmischer Beziehung fällt uns zunächst das verhältnismässig seltene Vorkommen des Auftaktes auf.

Zum Verständnis des Folgenden bemerke ich, dass ich unter Auftakt im strengen Sinne des Wortes nur den einsilbigen verstehe, denn der zweisilbige lässt sich auch als voller Takt in Musik setzen, der dreisilbige aber meist auf einsilbigen zurückführen.

Unter den 384 Nummern, die das Werk von Bartsch enthält — den Anhang „fremde Anklänge“ und Nr. 236, das nur deutschen Text hat, lasse ich unberücksichtigt — beginnen nur 51 mit Auftakt. Unter diesen sind 14 mit zweisilbigen Auftakten, und deshalb den Liedern zuzurechnen, die keinen Auftakt haben. Das ergiebt 247 Lieder, die metrisch ohne Auftakt sind, oder im ganzen 85%. Man sieht deutlich, die litauische Sprache sträubt sich gegen den Auftakt. Woran liegt das? Eine nähere Betrachtung der Auftakte dürfte den Grund ergeben. Von den noch verbleibenden 37 Auftakten sind 6 dreisilbig. Von diesen besteht einer (Nr. 192) aus dreien im $^6/_8$ Takt vorkommenden Achtelnoten, ist also, da die erste Note den Iktus hat, streng genommen gar kein Auftakt, bei den 5 übrigen trägt aber die zweite Note den Iktus, sie sind also in rein metrischer Beziehung nur einsilbig und müssen daher den verbleibenden 31 einsilbigen Auftakten zugezählt werden. Von diesen 36 einsilbigen beziehungsweise einsilbig aufzufassenden Auftakten sind 18 durch einsilbige Wörter gebildet (Nr. 63 Ei; 64 Ei; 80 Ei; 95 Uj; 138 Asz; 138a Asz; 149e O; 176 Kad; 196 Ei; 202 Ant; 241 Ne; 282 Ai; 322 Ei; 336 Ai; 365 Ej; 377 Kol; 90 Asz; 251 Ei) und 18 durch mehrsilbige (5 Nupirk; 41 Eina; 43 Bernytis; 45 sakiau; 45a sakiau; 74 moczute; 74a mamuże; 87 Beausztanti; 94 Uigerau; 97b Noru; 129 Aluka; 139 Iszėjo; 139a Iszėjo; 145 Iszėjo; 195 Plankėle; 348 Taiso; 187 Mergyte; 324 Kukoj; 343 Kaklėlis). Das scheint an und für sich kein auffallendes Resultat und doch ist es höchst merkwürdig, sobald man das Verhalten des deutschen Volksliedes in Sachen des Auftakts damit vergleicht. Mir liegt eine volkstümliche Liedersammlung von Seitz vor. In derselben befinden sich 69 als deutsche Volksweisen bezeichnete Lieder. Unter diesen beginnen nur 12 ohne Auftakt. Rechnen wir diesen noch 13 zu, die zweisilbigen Auftakt haben, welche zwar, melodisch rhythmisch, nicht aber sprachlich metrisch betrachtet, Auftakte sind, so werden es 25, d. h. 36,2 Procent, während wir für die litauischen Lieder 85% berechnet hatten. Unter den dann noch verbleibenden 44 Liedern befinden sich 6, in denen der Auftakt syllabisch behandelt ist — das heisst es fällt eine Silbe auf zwei Noten —, 31 mit einsilbigem Auftakt und 7 mit dreisilbigem Auftakt, der sich aber, wie es vorher bei den litauischen Liedern geschah, in sprachlich metrischer Beziehung auf einsilbigen Auftakt zurückführen lässt. Alle diese Auftakte müssen also rein metrisch als einsilbig angesehen werden. An all diesen einsilbigen Auftakten sind aber nur 4 mehrsilbige Wörter beteiligt, nämlich: Beglückte, Zufriedenheit, Wohlauf und Herbei, also erst der 11. Teil. All' die übrigen 40 Auftakte werden durch einsilbige Wörtchen gebildet, am häufigsten durch es (5 mal), auf (3 mal), ich (3 mal), o (2 mal), ein (2 mal), der (2 mal), wer (2 mal), ferner durch das, was, jetzt, wenn, nun, dort, so, zu, für, im, ach, bin, hab, sind etc. Berücksichtigt man, dass von den 36 einsilbigen Auftakten in den litauischen Dainos nur 18, also nur die Hälfte, in den deutschen Volksliedern von 44 einsilbigen Auftakten dagegen 40, also die sehr überwiegende Mehrheit auch durch einsilbige Wörter

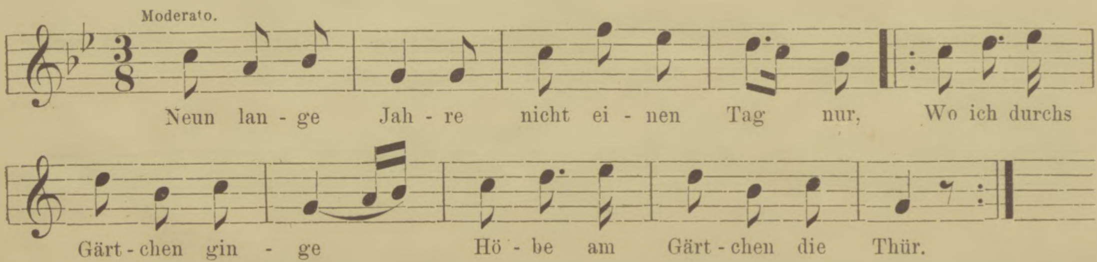
und von dem Rest noch 3 durch Vorsilben gebildet werden, so dürfte der Schluss nicht ungerechtfertigt erscheinen, dass das häufige, wie anderseits das seltene Vorkommen der Auftakte in den Liedern einer Sprache in der Hauptsache von dem Gebrauch der einsilbigen Wörter und Vorsilben abhängt. Eine sich auf circa 40 Lieder erstreckende Auszählung ergab in den Dainos nur 36,4 % einsilbige Wörter, in den entsprechenden deutschen Übersetzungen von Bartsch dagegen 59,4 %. Man sieht, die Zahl der einsilbigen Worte überwiegt im Deutschen die mehrsilbigen bedeutend, während es im Litauischen gerade umgekehrt ist. Weitere Auszählungen, die ich an den von Simrock gesammelten deutschen Volksliedern, bei Klopstockschen, Schillerschen und Goetheschen Gedichten sehr verschiedenen Inhalts bis zum Umfang von circa je 1000 Worten veranstaltet habe, ergaben, dass dieses Verhältnis in der poetischen Sprache ein ziemlich feststehendes ist.

In den Simrockschen Volksliedern ist die Zahl der einsilbigen Wörter 62,4 %
bei Goethe 60,5 %,
bei Klopstock 58,3 %,
bei Schiller 56,6 %.

Es ergiebt sich daraus, was ja auch in anderer Beziehung bekannt ist, dass die Sprache der Goetheschen Dichtung der der Volkspoesie hierin am nächsten steht, während die Schillers, des Kunstdichters par excellence, am weitesten, nämlich um fast 6 % (in seinen Jugendgedichten dürfte der Abstand noch grösser sein) von derselben sich entfernt. Wenn diese von mir veranstalteten Auszählungen auch nur einen relativen Wert besitzen, so beweisen sie doch zur Genüge, dass das Ueberwiegen der einsilbigen Worte in der Sprache der deutschen Dichtung die wesentliche Ursache der Neigung zu Auftakten und umgekehrt das Überwiegen der mehrsilbigen Worte in den litauischen Dainos die Ursache des Widerstrebens der Sprache gegen den Auftakt ist. Dieses auf dem mühsamen Wege der Statistik gewonnene Ergebnis wird in schlagender Weise durch die Überlegung bestätigt, dass die deutsche Sprache, da sie den Hauptaccent auf der ersten oder nach Trautmann auf der Stammsilbe zu haben pflegt, ohne die zahlreichen einsilbigen Worte und Vorsilben Auftakte überhaupt nicht bilden könnte, also im Grunde genommen dem Auftakt widerstreben müsste. So kommen wir zu dem Satze, dass das häufigere oder seltenere Vorkommen des Auftaktes in den Liedern einer Sprache hauptsächlich abhängt von dem häufigeren oder seltneren Gebrauch einsilbiger Worte. Daraus folgt, dass die modernen Sprachen, die die Bedeutung der abgeschliffenen oder bedeutungslos gewordenen Konjugations- und Deklinationsendungen, durch meist einsilbige Pronomina und Präpositionen ersetzt haben, den Auftakt ebenso bevorzugen, wie dagegen die alten ihm widerstreben müssen. Denn wenn das oben konstruierte Gesetz seine volle Geltung auch nur in rhythmischen Sprachen entfalten kann, so ist es auch in quantitierenden sicherlich nicht ganz ohne Bedeutung. Bei Horaz beträgt die Zahl der einsilbigen Worte 20,9 %, dem entsprechend hat er unter den 19 Metren, die er in den Oden und Epoden anwendet, nur 4, die mit einem Auftakt beginnen. Im ganzen sind an diesen 4 Metren 41 von den 121 Oden und Epoden des Horaz beteiligt. Beliebt ist unter diesen 4 Metren einzig

und allein die unter den 41 Oden 37 mal vorkommende alkäische Strophe, so dass, wenn man diese Strophe abrechnet, die Zahl der mit Auftakten beginnenden Oden bei Horaz auf die bescheidene Zahl von vieren herabsinkt. Im Griechischen, für welches mir ein ausführlicheres Material nicht zu Gebote steht, dürfte es nicht viel anders sein, denn ich zähle in 20 lyrischen Gedichten nur 24,8 % einsilbige Worte. Bemerkenswert ist sicherlich, dass der beliebteste und recht eigentlich volkstümliche Vers der Griechen, der Hexameter, keinen Auftakt hat. Aus dem Gesagten folgt aber weiter, dass die Sprache hinsichtlich des Auftakts einen erheblichen Einfluss auch auf die Musik hat. Wort und Ton stehen im Liede im engsten Zusammenhang. Das Lied ist die älteste und natürlichste Musik. Was im Liede durch den Einfluss des Wortes gewohnheitsmässig auch die Melodie beeinflusst, wirkt dann schliesslich auch auf die Kunstmusik. Der kunstgebildete Tondichter steht unbewusst ebenso unter dem Einfluss der Sprache, die er spricht, wie der Erfinder einer einfachen Volksmelodie, und so kommt es, dass die ganze moderne Musik vom Auftakt beherrscht ist. Die modernen Sprachen mit ihrem Übergewicht an einsilbigen Wörtern — die französische Sprache beispielsweise, die auch schon, weil der Ton meist auf der letzten Silbe liegt, sehr zu Auftakten neigt, hat nach einer von mir veranstalteten Zählung in Versen circa 60,9 % einsilbige Worte, d. h. genau ebenso viele wie die deutsche — die modernen Sprachen neigen eben alle zu Auftakten. So ist schon der Mangel an Auftakten in der grossen Mehrzahl der litauischen Lieder ein Grund, sie dem deutschen Hörer und ganz besonders dem Musiker äusserst fremdartig erscheinen zu lassen.

Auch sonst sind die Dainos in rhythmischer Beziehung höchst merkwürdig und stehen durchaus im Widerspruch mit der modernen Kunstform. Hier herrscht durchgehends das Gesetz der Anpassung, dort völlige Regellosigkeit. Zwei- oder vierteilige Taktphrasen wechseln ab mit dreiteiligen. Vierteilige Taktphrasen findet man mit dreiteiligen verbunden, was einen in der Kunstmusik sehr seltenen Satz von 7 Takten ergiebt. Man betrachte z. B. die folgende Melodie (52):



Der Anfang enthält zwei Taktphrasen zu je zwei Takten, der Schluss hat zwei solche zu drei. Einer 4taktigen Periode folgt also eine solche zu 6. Noch merkwürdiger ist die folgende auch noch in anderer Beziehung beachtenswerte Melodie (43):





In ihm enthält der Anfang zwei aus drei Takten bestehende Taktphrasen, während der Schluss mit zwei Phrasen zu zwei Takten anfängt und mit einer zu dreien schliesst, also im Ganzen 7 Takte enthält. Noch viel unregelmässiger ist die folgende Daina:



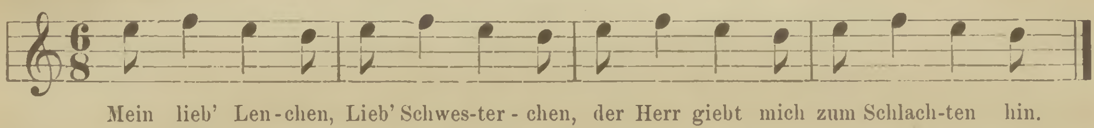
*) Anmerkung: Der 4te Takt ist doch wohl richtiger als $^3/_8$ Takt zu messen, also , doch führe ich die Melodie nach Bartsch an.

Hier ist zuerst eine Periode von zwei Taktphrasen zu je 2 Takten in $^3/_8$ Takt, die nach der zweiten in eine Periode von einer dreitaktigen und zwei zweitaktigen Taktphrasen in $^2/_4$ Takt übergeht. Kann es eine grössere Anomalie geben? Im Litauischen giebt es deren noch andere, viel auffallendere. Nicht nur, dass 2 und 4 teilige Takte mit dreiteiligen (vergl. Nr. 80, 32, 56, 134, 379, 48) und umgekehrt, dreiteilige mit zwei- und vierteiligen (vergl. Nr. 23, 88, 313, 64, 118, 175, 45a, 360) wechseln, bisweilen mischt sich sogar unter $^4/_4$ Takt ein $^5/_4$ Takt (Nr. 377) und in Nr. 87 ereignet sich sogar der unerhörte Fall, dass das Lied mit $^2/_4$ beginnt und mit $^5/_8$ Takt schliesst. Selbst damit aber sind die Unregelmässigkeiten noch nicht erschöpft. Denn es kann vorkommen, dass der Sänger bei einzelnen Zeilen plötzlich wie in der folgenden Melodie (Nr. 377) einige Silben weniger singt und einen ganzen Takt fortlässt:

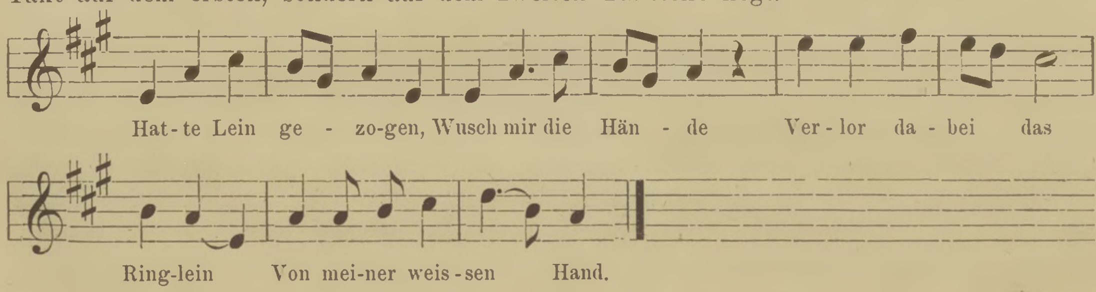


Bartsch macht zu dieser Melodie die Anmerkung: „Der Takt dieser für litauische Musik sehr charakteristischen Melodie wurde von dem Vorsänger sehr frei behandelt, der dritte Vers der Strophe auch gelegentlich — das Lied hat 5 Strophen — um zwei Silben kürzer gesungen, wobei dann der dritte Takt des zweiten Teils ganz ausfiel.“

Was die Taktarten betrifft, so halten sich die zweiteiligen, zu denen ich $^{2}/_{4}$ (132 mal), $^{4}/_{4}$ (54 mal) und $^{4}/_{8}$ Takt (21 mal) rechne, und die dreiteiligen, das heisst $^{3}/_{8}$ (106 mal), $^{3}/_{4}$ (95 mal) und $^{6}/_{8}$ Takt (18 mal) ziemlich die Wage. Die letzteren sind 219, die ersteren 207 mal vertreten, wobei ich bemerke, dass die in dem Anhang enthaltenen fremden Anklänge absichtlich nicht mitgezählt sind. Verhältnismässig selten sind die in der slavischen und ungarischen Musik so zahlreich angewandten Synkopen, doch kommen auch sie bisweilen in ausserordentlich charakteristischer Anwendung vor. Charakteristischer als in der folgenden, einem litauischen Märchen entnommenen Melodie, mit welcher in demselben ein Zwiegespräch zwischen dem als Schäfchen lebenden Bruder und seiner ertränkten als Fischlein lebenden Schwester geführt wird, kann man einerseits die Angst des die Schlachtung befürchtenden Bruders und andrerseits zugleich den Gesangston einer alten kopfnickenden Märchenerzählerin wohl kaum ausdrücken. Es ist wirklich, als wenn man die Alte vor sich sieht.



Alle diese Regellosigkeiten werden namentlich der häufigen innerhalb einer Zeile oft mehrmals vorkommenden Taktwechsel wegen dem Musiker zunächst vielfach mit Recht den Verdacht falscher Notierung erregen, und auch Bartsch selbst ist bei einzelnen Liedern, die von andern notiert sind, über den Takt zweifelhaft. Indessen muss man doch mit der Annahme falscher Aufzeichnung vorsichtig sein. Denn alle Gewährsmänner behaupten, beim Auffangen der Melodieen mit grosser Sorgfalt verfahren zu sein, sind alle darin einig, dass sich die litauischen Melodieen den gewöhnlichen Taktarten oft gar nicht fügen wollen, und schliesslich macht man nicht selten selbst die Erfahrung, dass der Verdacht einer falschen Notierung sich bei richtiger Auffassung des Taktes als unrichtig herausstellt. So hielt ich z. B. die Taktnotierung der Daina 21 für falsch, bis ich die Entdeckung machte, dass in derselben der Hauptaccent nicht wie sonst im dreiviertel Takt auf dem ersten, sondern auf dem zweiten Taktteile liegt.



Die Entdeckung dieser eigentümlichen Rückung des Accents, die im wesentlichen auch das Wesen des polnischen Masurreks ausmacht, setzte das Wesen des von mir angezweifelten $^3/_4$ Takts plötzlich in das hellste Licht, und ich musste einsehen, dass ich mich mit der Annahme einer falschen Notierung geirrt hatte. Würde ich genügend litauisch verstanden haben, oder hätte der Übersetzer statt „Hatte Lein gezogen" etwa geschrieben „Lein hatt' ich gezogen", so wäre ich in den Irrtum wahrscheinlich gar nicht erst verfallen. Wenn man nicht litauisch versteht, muss man also mit der Annahme falscher Aufzeichnung zum mindesten sehr zurückhaltend sein. Ausserdem möchte ich die Behauptung aufstellen, dass überhaupt manche Melodieen — nicht nur die litauischen allein — hier und da das Bestreben haben, sich dem Prokrustesbett des Kunstprinzips der genauen Ebenmässigkeit zu entziehen, und dass die Komponisten vielfach ihre Melodieen nicht genau so hinschreiben, wie sie sie ursprünglich innerlich gehört haben, sondern oft gerade das Schönste an ihnen eben jenem Gesetze zum Opfer bringen. Würden sie den von ihnen innerlich gehörten Melodieen gegenüber mit ebenderselben Genauigkeit wie die sammelnden Gelehrten und Dilettanten den litauischen Dainos gegenüber verfahren, so würden wir Taktwechsel auch in der Kunstmusik häufiger haben. Ich glaube, die häufige Setzung von Ritardandos, Accelerandos, die dynamischen Accentzeichen (∧), die oft nichts weiter sind als eine Ersetzung einer ursprünglich zeitlich gedachten Länge durch eine rhythmische, beweisen das zur Genüge. Gerade darin besteht meiner Meinung nach eines der grössten Geheimnisse des Vortrags vieler Meister, besonders der Gesangskunst (d'Andrade), die oft die Tempi sehr willkürlich behandeln, dass sie das wiedergeben, was der Komponist ursprünglich gedacht hat, nicht aber das, was er dem modernen Kunstprinzip der Anpassung zuliebe geschrieben hat. Ein völlig genaues im Takt singen und spielen ist dem Einzelnen zum wenigsten unmöglich und, wenn einer es thäte, wäre es Barbarei. Man vergleiche z. B. den seelenlosen Vortrag eines mechanischen Klaviers mit der Gabe eines Künstlers. Giebt man diese meine Ausführungen zu — und ich glaube, man kann sie mir zugeben, wenngleich sie namentlich seitens der Musiker nicht ohne Widerspruch bleiben werden — so wird man es einerseits erklärlich finden, dass die litauischen Melodieen wegen ihrer Unregelmässigkeit in weiteren Kreisen wenig Aufnahme fanden, andrerseits aber auch verstehen, dass sie bei wiederholtem Hören — das erste Mal hört man immer oberflächlich — gerade musikalische Naturen so tief ergreifen und unwiderstehlich gefangen nehmen. Es ist eben Melodie in ursprünglichster, durch keine Kunst verschnittener Gestalt, es ist der Unterschied zwischen einem Walde und einer verschnittenen Hecke.

Ein anderer Grund, weshalb die litauischen Lieder ausserhalb Litauens wenig bekannt geworden sind, liegt in ihrer eigentümlichen Melodik. Gisewius behauptet in seinem von Bartsch auf Seite XIV. der Einleitung angezogenen, aus seinem Nachlass veröffentlichten Entwurf einer Abhandlung über den litauischen Nationalgesang, derselbe bevorzuge von den beiden Haupttonarten das Moll, indem sich das Verhältnis gegen Dur wie 6 zu 1 herausstelle. Diese Behauptung muss offenbar richtig gestellt werden. Ich habe mich der äusserst schwierigen und oft kaum recht lösbaren Aufgabe unterzogen,

die Tonarten der bei Bartsch verzeichneten Lieder festzustellen. Ich bemerke dabei, dass die von Bartsch gesetzten Vorzeichen für die Frage der Tonarten nicht massgebend sind. So sind zum Beispiel Nr. 94a zwei ♭ vorgeschrieben und hinterher das einzige vorkommende Es aufgehoben, so hat 174 keine Vorzeichen und ist doch unzweifelhaft G-dur. Ich fand in der Bartsch'schen Sammlung folgende Durtonarten:

A-dur liegt vor in Nr. 21. 46. 59. 78 a. 86 a. 89. 103. 104 a. 105. 132. 149 d. 176 a. 183. 209. 216. 246. 260. 264. 277. 281. 292. 331. 335. 339. 340. 357. 365. 371. also **28 mal.**

C-dur in Nr. 12. 20. 23. 28. 34 b. 48. 50. 64. 69 a. 72. 91 a. 93 a. 97 b. 104 b. 107 a. 114. 120. 121 a. 122. 123. 123 b. 127. 142. 144. 147. 149 c. 153. 163. 172. 177. 178. 213. 233 a. 233 c. 234. 238. 266. 274. 278. 279. 280. 287. 289. 295. 297. 300. 304. 305. 306. 320. 326. 327. 329. 332. 333. 338. 342. 344. 345. 374. 378. 383. 385. also **63 mal.**

D-dur in Nr. 1. 8. 8 a. 62 a. 91. 131. 143. 159. 189. 205. 205 a. 213 a. 227. 230. 233. 282. 336. 341. 351. also **19 mal.**

F-dur in Nr. 13. 22. 45. 45 a. 49. 51. 55. 77. 94 a. 98. 116. 125 a. 126. 133. 135. 139 a. 141. 148. 152 a. 155. 166. 176. 179. 198. 200. 203. 207. 235. 253. 255. 255 b. 290. 296. 308. 313. 316 a. 318. 323. 362. 372. 380. 382. also **42 mal.**

G-dur in Nr. 3. 4. 15. 19. 22 a. 30. 31. 37. 38. 40. 44. 47. 56. 61. 65. 66. 66 a. 67 a. 69. 79. 85. 90. 93. 100. 111. 125. 134. 136. 138. 138 a. 139. 140 a. 141 a. 149 a. 152. 154. 156. 162. 169. 170. 174. 180. 184. 188. 193. 194. 195. 197. 201. 215. 224. 225. 228. 229. 232. 243. 244. 246 a. 251. 252. 254. 258. 261. 262. 263. 266 a. 268 271. 273. 276. 285. 287. 288. 291. 298. 302. 303. 309. 310. 311. 314. 318 a. 321. 324. 325. 343. 346. 347. 348. 349. 350. 355. 359. 360. 364. 366. 367. 384. also **98 mal.**

Es-dur in Nr. 75 a. 81 a. 92. 112. 117. 186. 192. 270. 354. also **9 mal.**

B-dur in Nr. 17. 33. 42. 71. 75. 81. 107. 113. 124. 130. 152 b. 164. 181. 182. 220. 226. 237. 294. 317. 319 a. 322. 353. 373. also **23 mal.**

E-dur in Nr. 108. also **1 mal.**

Molltonarten finden sich in folgenden Liedern und zwar:

A-moll in Nr. 5. 11. 18. 29. 34. 36. 41. 43. 67. 73. 75 b. 99. 104. 128. 145. 146. 149 e. 199. 202. 208. 211. 219. 231. 233 b. 239. 242. 259. 265 a. 271. 299. 301. 358. 369. 370. also **34 mal.**

H-moll in Nr 74 a. also **1 mal.**

C-moll in Nr. 6. 7. 26. 34 a. 68. 80. 96. 121. also **8 mal.**

D-moll in Nr. 57. 60. 75 c. 82. 97 a. also **5 mal.**

F-moll in Nr. 167. 191. also **2 mal.**

G-moll in Nr. 39. 74. 83. 84. 115. 123 a. 157. 175. 275. 361. 376. 377. 379. also **13 mal.**

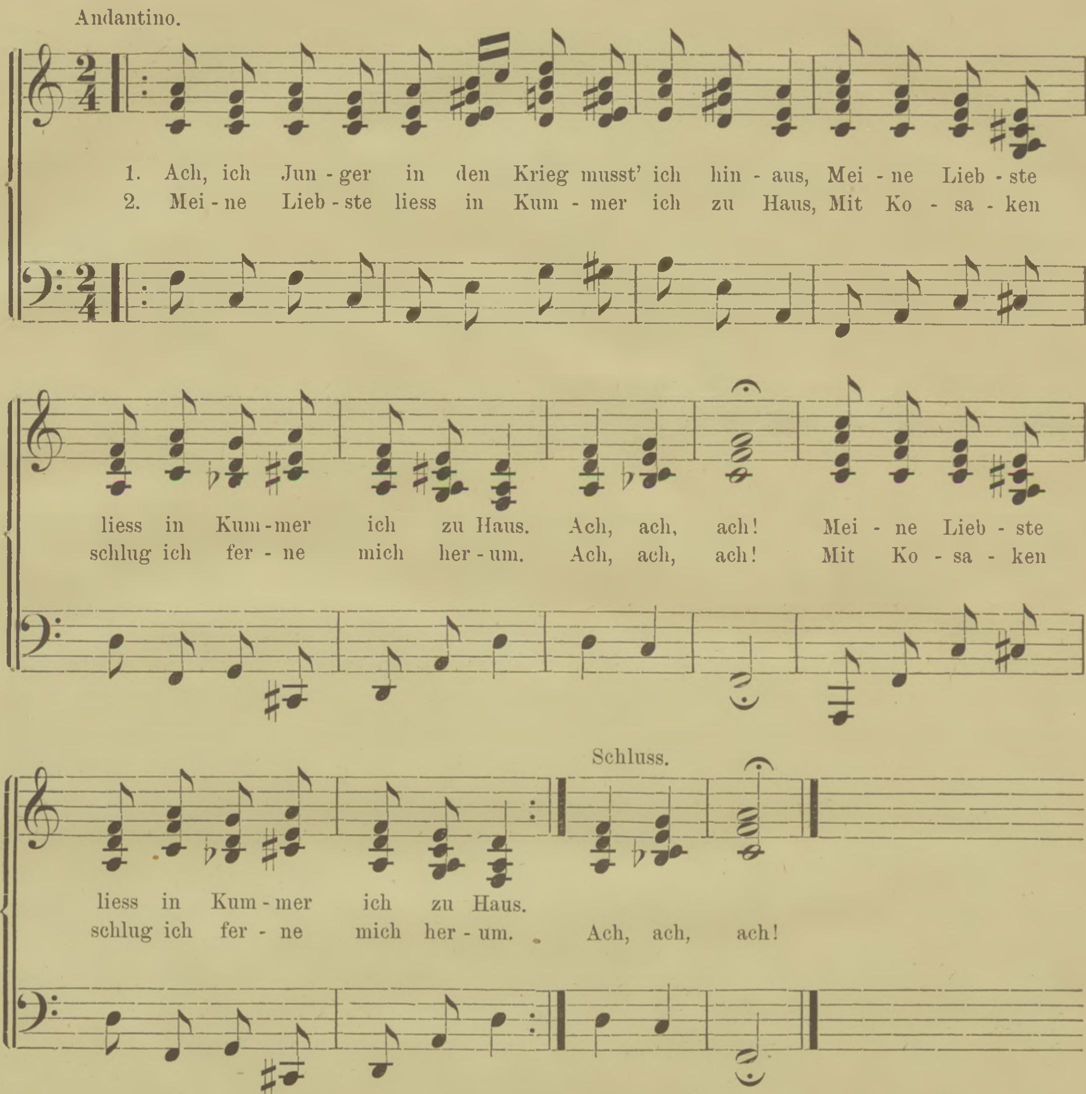
B-moll in Nr. 240. also **1 mal.**

E-moll in Nr. 14. 35. 150. 155 a. 245. 269. 284. 315. also **8 mal.**

Durtonarten sind danach 283 und Molltonarten nur 72 mal vertreten, das heisst, es verhalten sich die Dur- zu den Molltonarten ungefähr wie 4 zu 1, so dass das Verhältnis nach der oben aufgestellten Liste eher ein umgekehrtes genannt werden muss, als es Gisewius angiebt. Die Durtonarten überwiegen die Molltonarten, wie es scheint, bedeutend. Ich sage indes mit Absicht, wie es scheint. Denn die oben aufgestellte Liste zeigt ein auffallendes Überwiegen von C-dur, G-dur, A-dur und A-moll, das heisst gerade der Tonarten, die sich am leichtesten auf der Violine spielen lassen. Daraus ergiebt sich erstens, was sich wohl auch ohnedies annehmen lässt, dass man sich beim Auffangen der Melodieen meistens der Violine bediente, und entsteht zweitens der nicht ungegründete Verdacht, dass die im Violinspiel wohl in der Regel nicht allzugewandten Sammler gerade die Melodieen bevorzugten, die sich leicht spielen liessen, wobei natürlich die für einen ungewandten Spieler schwer wiederzugebenden Molltonarten zu kurz kamen. Ich glaube daher, man darf in Wirklichkeit einen erheblich höheren Procentsatz der Lieder den Molltonarten zuteilen, als es die obigen Aufstellungen ergeben, wenn auch davon keine Rede sein kann, dass das Verhältnis von Moll zu Dur wie 6 zu 1 steht. Darin hat der weiche elegische Klang, der auch sehr vielen Liedern in Dur beiwohnt, den grossen Litauerkenner unzweifelhaft getäuscht.

Zu den auffallendsten Eigentümlichkeiten der Dainomelodieen aber, aus denen sich auch der eben erwähnte eigentümliche elegische Klang derselben teilweise erklärt, gehört es, dass sich in vielen derselben die Spuren der antik-griechischen Tonarten und Kirchentöne auffinden lassen, ja dass sehr viele derselben und darunter gerade die eigenartigsten und bedeutendsten ganz und gar in diesen dem deutschen Volksliede fast ganz fehlenden und offenbar in die grauen Tage der indogermanischen Völkereinheit zurückreichenden Tongeschlechtern gesetzt sind. Hierin rechne ich Nr. 9. 10. 16. 25. 27. 52. 54. 62. 63. 70. 78. 87. 102. 118. 119. 129. 151. 160. 161. 168. 173. 187 a. 190. 210. 212. 213. 218. 221. 223. 249. 250. 256. 257. 267. 273. 283. 293. 312. 316. 328. 330. 337. 356. 368. 381. Es würde zu weit führen und den Rahmen einer Programmabhandlung weit überschreiten, wollte ich in jedem einzelnen Liede nachzuweisen versuchen, welche Tonart vorliegt, nur so viel möchte ich hier bemerken, dass die gebräuchlichsten Tongeschlechter das dorische und hypodorische im Sinne der gregorianischen, beziehungsweise ambrosianischen Oktavgattungen sind. Nächst diesen finden sich am häufigsten die phrygische und hypolydische Tonart. Übrigens kann noch eine ganze Reihe der unter Dur- und Molltonarten aufgeführten Lieder auch als den Kirchentonarten angehörig aufgefasst werden, so dass streng genommen die Zahl der Kirchentonarten noch erheblich wächst. Vergleiche z. B. 8. 13. 14. 17. 75 b. und viele andere.

Als Beispiel für eine alte Kirchentonart möge das wehmütige unter Nr. 381 verzeichnete Abschiedslied eines litauischen Kriegers dienen, das in der französischen Zeitschrift Melusine 1878—82 p. 223 und 224 besprochen ist.



Anmerkung. Die grell klingende Quinte bei dem Worte Krieg ist von mir absichtlich gesetzt.

Für jeden, der mit der Sache nicht vertraut ist oder oberflächlich hört, scheint der erste Satz aus A-moll zu sein, dem widerspricht aber, dass das G unversetzt ist, im zweiten Satz glaubt man sich in D-moll, aber das C ist nicht erhöht. In Wirklichkeit gehört das Lied zur ersten authentischen alten Kirchentonart, der dorischen oder D-Tonleiter. Durch ihre untere Quarte erscheint diese Tonart als D-moll, durch ihre obere Quarte weicht sie davon ab, denn H u. C sind nicht versetzt (vergl. Bourgault-Ducoudray in der Melusine). Wendet man auf diese Melodie, wie oben geschehen ist, die moderne Satzweise an, so beginnt das Lied mit einem F-dur-Akkord, geht über A-moll durch

allerlei verwickelte Akkordfolgen in D-Moll über, um dann in den Zusatztakten: „ach, ach, ach“ wieder in einen F-dur-Akkord auszuklingen. Es ist ein fortwährender Wechsel zwischen Moll- und Durakkorden, der indessen trotz seiner Fremdartigkeit nicht unschön wirkt und durch die Durakkorde das herbe Geschick des Jünglings, durch die Mollakkorde aber die Klage um die im Kummer verlassene Geliebte sehr gut zum musikalischen Ausdruck bringt. Wollte man die Melodie in der Satzweise des alten Kirchentons setzen, so würde dieselbe an die Harmonieen mancher alten Choräle erinnern und für das Lied eines Kriegers uns allzu fremdartig erscheinen. Das vorstehende Lied ist ferner auch deshalb merkwürdig, weil es gleichzeitig ein Beispiel für die Entartung der litauischen Volksmelodieen bietet. Nr. 284 bietet nämlich folgende Fassung der Melodie:



Der markante, einem Kriegslied angemessene Rhythmus des $^2/_4$ Takts ist in den beweglicheren, aber auch unbestimmteren $^3/_4$ Takt übergeführt. Das C der dorischen Tonart im 2. Takt von Nr. 381 ist hier in Cis übergegangen, das heisst die ursprüngliche dorische Tonart beginnt sich zu D-moll zu modernisieren, der einfache aber kräftige Schluss f e d in 281, an den sich dort die schön und weich ausklingenden Zusatznoten f g a anschlossen, ist hier zu einem der in den Dainos gewöhnlichsten Mollschlüsse entartet, so dass man deutlich erkennt, wie die ursprünglich so einfach schöne dorische Melodie allmählich der modernen Zeit ihre Zugeständnisse machen musste. Dergleichen Entartungen und Modernisierungen haben die litauischen Volkslieder ohne Zweifel häufig erfahren, vergl. z. B. Nr. 24. Es ging ihnen hierin eben nicht besser als vielen unserer Choräle, die auch der modernen Musik manche altertümliche Wendung zum Opfer brachten, und man muss annehmen, dass die antiken und kirchlichen Tongeschlechter früher im litauischen Volksgesang noch viel verbreiteter waren wie heute.

Eine andere sehr vielfach in den Dainomelodieen und auch in der eben besprochenen hervortretende Eigentümlichkeit ist, dass sie wie die Choräle fast von Ton zu Ton harmonische Fortschreitungen erfordern. Fast jeder Ton verlangt in der eben besprochenen Melodie einen neuen Akkord. Von anderen Liedern dieser Art führe ich an das schon oben erwähnte „Der Jüngling rüstet sich zum Krieg.“ Derartige Lieder sind musikalisch in der Regel am Wirksamsten. Der besprochene Wechsel von Dur und Moll findet sich ausser in diesen Liedern noch in zahlreichen anderen, unter denen mir als besonders charakteristisch das Liedchen (Nr. 97) „Lieb' Mutter, ich will schlafen“ anzuführen gestattet sei. Dasselbe wechselt nicht nur in sich zwischen Moll und Dur, sondern, was noch merkwürdiger und in der Kunstmusik wohl ohne Beispiel ist, es beginnt

mit C-moll und schliesst mit Es-dur und dazu nicht einmal im Grundton, sondern — eine neue unerhörte Unregelmässigkeit — mit der Terz. Und doch ist diese so ausserordentlich unregelmässige Melodie vielleicht die bedeutendste in dem ganzen Buche. Dass die Dainos mit einer anderen Tonart schliessen, als sie beginnen, ist überhaupt nicht selten, und sie widerstreben also auch hierin den modernen Kunstgesetzen, nach denen es peinlich und oft gegen den heiligen Geist der Melodie durchgeführte Regel ist, dass ein Tonstück mit derselben Tonart aufhört, mit der es angefangen hat.

So ist der erste Satz von Nr. 2 B-moll, der zweite Dorisch.

Nr. **24** ist wesentlich A-moll, der Anfang dagegen offenbar C-dur.

Nr. **32** beginnt mit C-dur und schliesst offenbar in G-dur.

Nr. **53** hat im ersten Satz Es-dur, im zweiten B-dur.

Nr. **76** hat im ersten Satz C-moll, im zweiten G-moll.

Nr. **78** hat im ersten Satz hypodorische, im zweiten Satz hypolydische Tonart.

Nr. **86** beginnt mit D-dur und schliesst in A-dur.

Nr. **88** beginnt mit G-moll und schliesst mit D-moll.

Nr. **97** beginnt mit C-moll und schliesst mit Es-dur.

Nr. **101** beginnt mit C-moll, geht nach Es- und dann ziemlich unvermittelt nach F-dur über.

Nr. **106** beginnt mit G-dur, der Schluss ist A-moll.

Nr. **109** beginnt mit C-moll, der Schluss scheint G-moll.

Nr. **110**. Die erste Hälfte ist, wiewohl nur ein Kreuz vorgezeichnet ist, D-dur, der Schluss ist hypodorisch.

Nr. **137** beginnt mit G-dur und schliesst in C-dur.

Nr. **149** ist, wie es scheint G-dur, doch beweist der Anfang der verwandten Melodie 149 b



, dass der Anfang von 149 als C-dur aufzufassen, also so zu setzen ist:



Dasselbe gilt von Nr. 149 f und 149 f a, deren Anfänge gleichfalls aus C gedacht werden müssen. Es handelt sich in diesen auch ihrem Inhalt nach uralten Liedern offenbar um ein antikes Tongeschlecht und zwar um das mixolydische.

Nr. **165** beginnt mit A-moll und schliesst mit E-moll.

Nr. **171** beginnt, wie es scheint, mit E-moll und schliesst mit G-dur.

Nr. **185** beginnt mit C-dur und schliesst in A-moll.

Nr. **187** beginnt mit F-dur und schliesst in C-dur.

Nr. **196 a** beginnt mit E-moll, der Schluss



deutet auf C-dur.

Nr. **206** beginnt mit F-dur und schliesst mit D-moll.

Nr. **214** beginnt mit A-dur und schliesst mit E-dur.

4

Nr. **222** hat den ersten Satz aus D-dur, doch so, dass mit dem A-dur (Dominant)akkord begonnen wird, den Schluss dagegen aus A-dur, doch so, dass auf  geschlossen wird. Ähnlich gebildet ist 189.

Nr. **236** beginnt mit A-moll und schliesst mit E-moll.

Nr. **241** beginnt mit A-moll und schliesst mit E-moll.

Nr. **247** beginnt mit G-moll, schliesst mit C-moll und schwankt überhaupt immerfort zwischen beiden Tonarten hin und her.

Nr. **248** beginnt mit G-dur, der Schluss ist wohl falsch notiert, wahrscheinlich fehlt vor dem letzten C ein ♯, so dass in D-dur geschlossen wird.

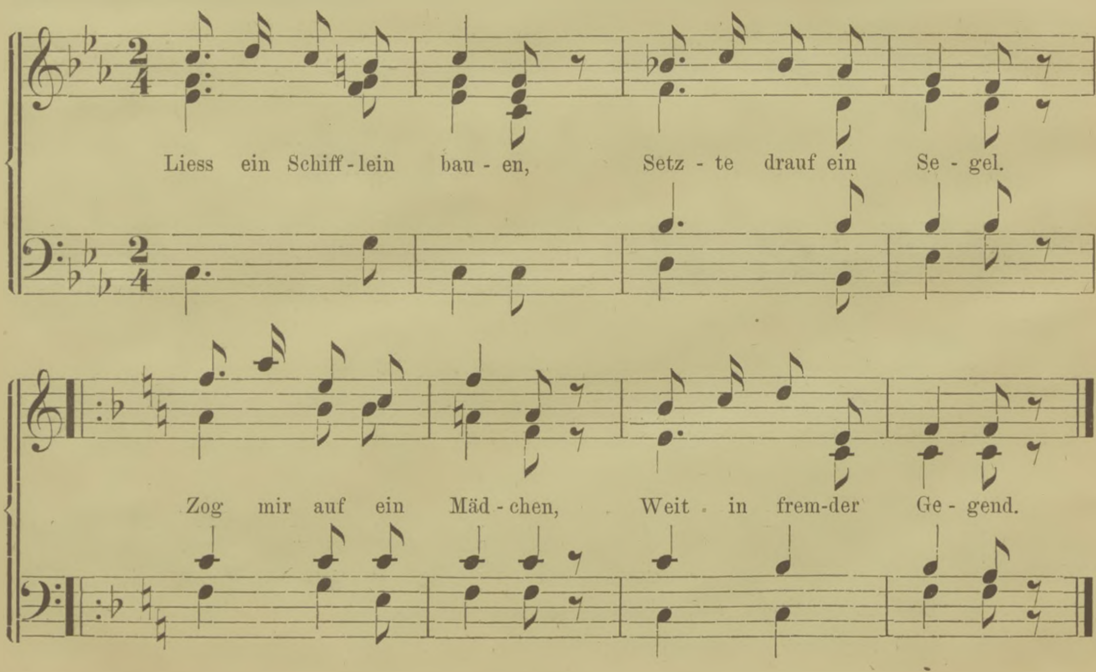
Nr. **307** beginnt mit C-dur und wiederholt den Anfang in F-dur.

Nr. **334** beginnt mit C-dur und schliesst in G-dur.

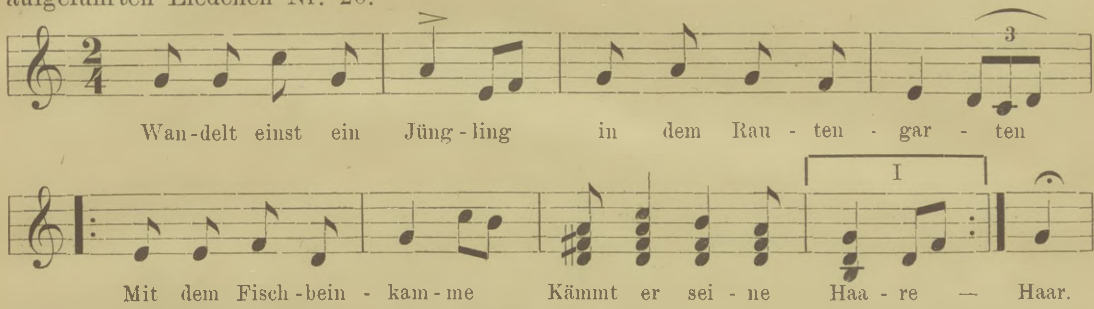
Nr. **352** beginnt mit B-dur und schliesst in C-moll.

Nr. **363** scheint in G zu schliessen, wenn es nicht ganz als C-dur aufzufassen und mit  zu schliessen ist, welcher Schlussakkord sich, wie unten nachgewiesen wird, dadurch erklärt, dass der Anfang unmittelbar an den Schluss anknüpft.

Zum Schlusse dieser Übersicht kann ich es mir nicht versagen, Nr. 101 in einem Satze, den ich der Güte des Herrn Seminarmusiklehrers Fehr aus Ragnit, der mir bei der Bestimmung der Tonarten auch sonst wesentliche Dienste geleistet hat, verdanke, hier herzusetzen. Es zeigt am besten, welche wunderbaren Akkordsprünge die litauischen Melodieen bisweilen erfordern.

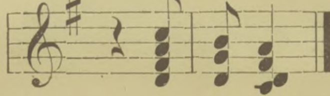


Schon das eben aufgestellte Verzeichnis von Melodieen, die mit anderen Tonarten schliessen, als sie anfangen, lässt erkennen, dass die Mannigfaltigkeit der Schlüsse, die sich in der Kunstmusik fast nur auf den Grundton beschränken, bei den Litauern eine ganz ausserordentliche ist. Am häufigsten findet sich neben dem Grundton, der natürlich auch in den litauischen Dainos vorherrscht, der Schluss in der Terz und der Oberdominante. Letzterer Schluss findet sich zum Beispiel auch in dem von mir unter C-dur aufgeführten Liedchen Nr. 20.



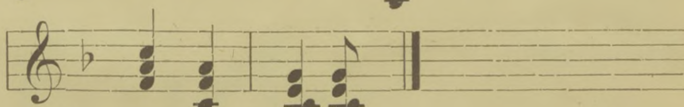
Die Tonart ist C-dur; das Lied schliesst aber nicht mit C, sondern mit der Oberdominante G in G-dur. Noch viel merkwürdiger ist der häufig vorkommende Schluss mit dem Oberdominant-Hauptseptimenakkord in seinen verschiedenen Formen und Gestalten.

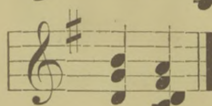
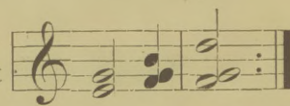
So schliesst z. B. gleich Nr. **1** aus D-dur mit 

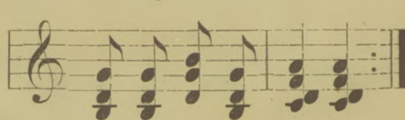
Nr. **31** aus G-dur mit  Nr. **37** aus G-dur mit 

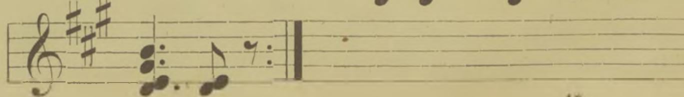
Nr. **38** gleichfalls aus G-dur mit demselben Akkord.

Nr. **81** aus B-dur mit 

Nr. **125a** aus F-dur mit 

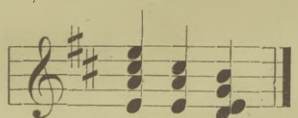
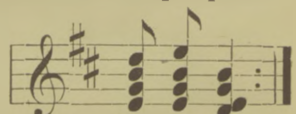
Nr. **272** aus G-dur mit  Nr. **329** aus C-dur mit 

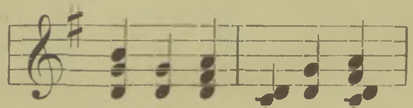
Nr. **332** aus C-dur mit  Nr. **346** aus G-dur mit 

Nr. **365** aus A-dur mit 

Nr. **295** aus C-dur mit  Nr. **367** aus G-dur beginnt und schliesst gar mit 

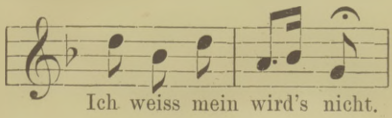
Diese in der modernen Musik ganz ungewohnte Art des Schlusses, die, wenn sie nicht so häufig wäre, Zweifel an der Richtigkeit der Aufzeichnung der betreffenden Lieder erregen würde, ist dem Musiker ein völliges Rätsel. Die Melodie erscheint ihm unvollendet. Diese Empfindung wird noch verstärkt, wenn wir fast an jedem dieser für unser Ohr unvollkommenen Schlüsse eine Fermate finden. Hat man sich an diese Art der Schlüsse aber erst gewöhnt, hat man die litauischen Lieder erst öfters abends weithin über das ebene Feld des Litauerlandes in ihren langgezogenen Schlusstönen ausklingen hören, so ertönt darin die ganze Reihe menschlicher Empfindungen, Sehnsucht, Liebe, bange Erwartung, mit einem Worte, die Melodie tönt aus wie eine in ungewisse Fernen verhallende Frage. Was ist nun das Wesen dieser eigentümlichen Schlüsse? Vielfach mögen sie sich als Reste antiker Tonarten erklären, sicherlich trifft das aber nicht überall zu. Des Rätsels Lösung enthält meiner Meinung nach die von mir als Beispiel gewählte Melodie Nr. 20. Die durch die Töne d f gebildete Überleitung auf den mit C-dur beginnenden Anfang des wiederholten zweiten Satzes giebt uns die Handhabe zu derselben. Der Schlussakkord in G-dur leitet am bequemsten auf den Anfangsakkord C-dur zurück. Wenn man bedenkt, dass derartige, auf den wiederholten zweiten Satz überleitende, Noten in sehr zahlreichen Liedern (vergl. 2. 3. 7. 10. 12. 13. 15. 19. 20. 29. 34. 48. 58. 61. 62. 65. 66. 71. 72. 73. 77. 85. 96. 130. 131. 134. 136. 149. 149a. 152. 152a. 164. 219. 243. 305. 331 und viele andere) vorkommen und vielfach, wie z. B. in 305 und 331 gleichzeitig sogar auf den Anfang zurückführen, so ist man, glaube ich, zu dem Schlusse berechtigt, dass alle diese sonderbaren Schlüsse in der Dominante, im Oberdominant-Hauptseptimenakkord auf den Anfang der Lieder zurückweisen und so ihre musikalische Erklärung erhalten. Die Melodieen sind eben kreisläufig; es sind so zu sagen Zirkelmelodieen, das heisst unendliche Melodieen im eigentlichsten Sinne des Wortes. Bestärkt werde ich in dieser Auffassung durch die Lieder Nr. 189 und 222, die beide mit D-dur doch so beginnen, dass mit dem Dominantakkord angefangen wird, und in A-dur schliessen, doch letzteres wieder so, dass die Melodie mit dem Oberdominant-Hauptseptimenakkord aufhört.

Erstere Melodie schliesst , letztere 

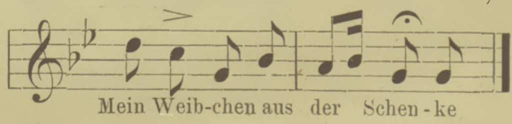
Man sieht deutlich, der Schlussakkord greift auf den A-dur-Akkord (Oberdominantakkord zu D-dur) zurück. Noch deutlicher erweist sich als Zirkelmelodie Nr. 311, dessen aufsteigende Schlussfigur  augenscheinlich zu einem neuen Anfang den Anlauf nimmt, und sich sehr gut an den Anfang des Liedes anschliesst. Ähnlich gebaut ist 305. Einen anderen Beweis für die Richtigkeit meiner Auffassung dieser Schlüsse finde ich in der Länge vieler litauischer Lieder, die sich oft bis zu 10, 15, ja hin und her bis zu

20 Strophen aufschwingen. Da konnten sich solche Zirkelmelodieen schon herausbilden. In der That sind übrigens gerade die Texte der von mir als kreisläufig bezeichneten Melodieen vielfach auffallend lang. Das zuletzt erwähnte Lied hat zum Beispiel 15 Verse. Nr. 311 hat 8, Nr. 38 hat 11, Nr. 272 hat 12 Verse, Nr. 329 hat 11 Verse, Nr. 295 hat 14 Verse, Nr. 367 hat 8 Verse, Nr. 81 hat 7 Verse. Die bisher erwähnten Melodieen schlossen mit dem Oberdominant-Hauptseptimenakkord, noch auffallender wird die Länge der Texte bei denjenigen Zirkelmelodieen, die am Schlusse auf den Anfang zurückleitende Töne haben. Diese haben fast alle eine grosse Anzahl von Strophen. Nr. 2 hat z. B. 5 Strophen, Nr. 3 6, Nr. 7 10, Nr. 10 12, Nr. 12 8, Nr. 13 8, Nr. 15 9, Nr. 19 5, Nr. 20 5, Nr. 29 9, Nr. 34 7, Nr. 42 13, Nr. 48 6, Nr. 49 10, Nr. 58 6, Nr. 61 8, Nr. 62 14, Nr. 65 11, Nr. 66 15, Nr. 71 8, Nr. 72 13, Nr. 73 9, Nr. 77 20, Nr. 85 7, Nr. 96 12, Nr. 130 11, Nr. 131 14, Nr. 134 14, Nr. 136 11, Nr. 149 17, Nr. 151 15, Nr. 152 4, Nr. 164 8, Nr. 219 5, Nr. 331 hat 12 Strophen.

Diese grosse Mannigfaltigkeit der Schlüsse hat aber nicht gehindert, dass sich, wie in der Kunstmusik, auch in den Dainos gewisse Schlussformeln herausbildeten, die sich natürlich mit durch Takt und Inhalt bedingten Veränderungen hier und dort wiederholen und deren Entstehung zum Teil wohl noch in die grauen Tage der indogermanischen Vorzeit zurückreichen mag. Als solche uralte Schlussformel möchte ich die des Liedes 9 bezeichnen,



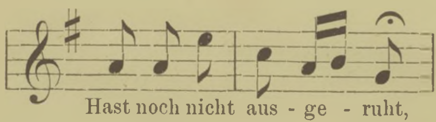
die sich ganz ähnlich in dem Liede **83**



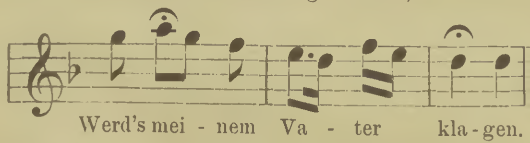
ferner auch in Nr. **39**



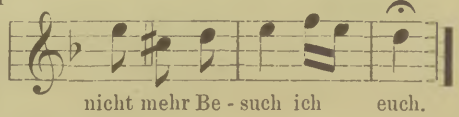
wiederholt, und Nr. **44**



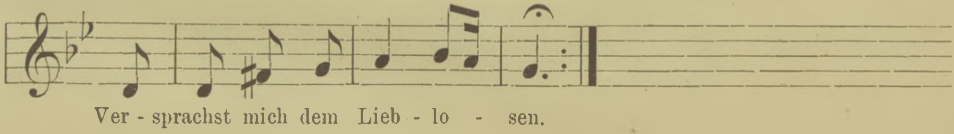
sogar in Dur vorkommt, ferner den Schluss der Daina Nr. **82**



der sich abgeändert in Nr. **57**



in Nr. **74**



und in Nr. **157**



vorfindet.

Sehr eigentümlich und sicher auch uralt ist der folgende Nr. 23, 196 und 319 stets hinter Moll vorkommende, aber auf C-dur deutende Schluss:

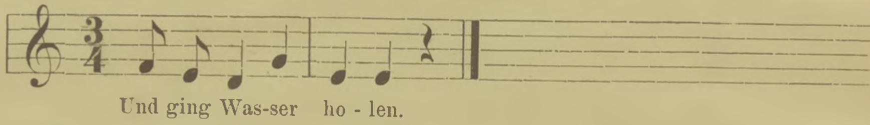
Nr. 23b.



Nr. 196.

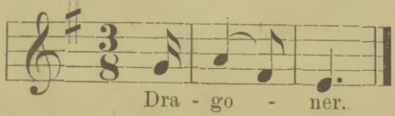


Nr. 319.



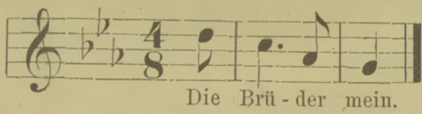
Auffallend ist auch der Schluss der Lieder 35, 54, 120 und 123 und anderer, der in den verschiedensten Tonarten vorkommt.

Nr. 35.



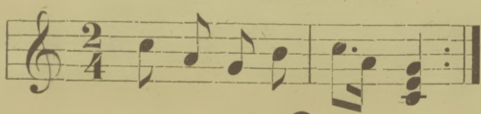
in E-moll.

Nr. 54.



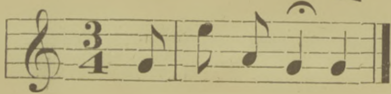
in phrygischer Tonart von G aus,

Nr. 120.



in C-dur,

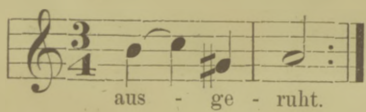
Nr. 123 b.



desgleichen in C-dur.

Zu den altertümlichen Schlüssen gehören auch die Schlussformeln von

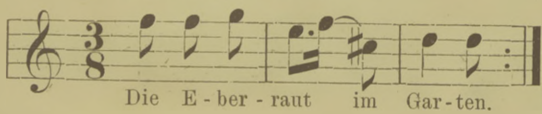
Nr. 43.



und Nr. 202.



Nr. 60.



mit denen auch die der Dainos 206 und 236 zu vergleichen sind;

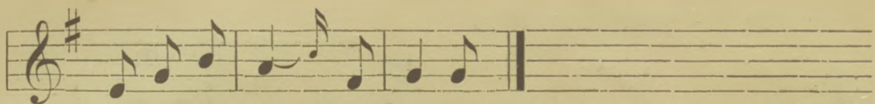
ferner ähnlich in Dur:

Nr. 66.



und

Nr. **66 a.**



Moderneren Zeiten gehört offenbar die Schlussformel des Liedes Nr. **232**:



an, die sich mehrfach wiederholt und z. B. mit anderem Takt in der Daina 22a vorkommt:

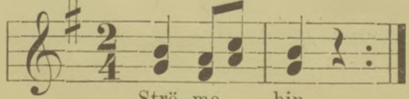


ferner die Schlussformeln von 98 und dem damit identischen Liede Nr. 116, von Nr. 169 und 46.

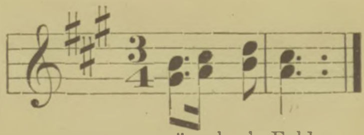
Nr. **98** und **116.**



Nr. **169.**

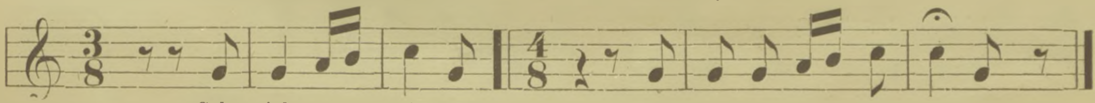


und Nr. **46** mit verändertem Takt:

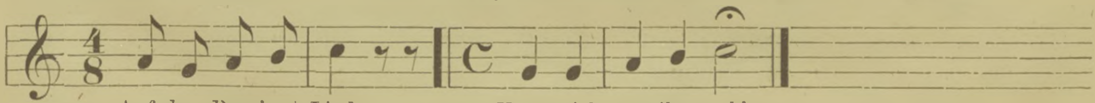


Nicht minder modern klingen folgende, über das ganze Dreieck zwischen Tilsit, Memel und Schirwindt verbreitete und sehr beliebte Schlüsse, die ich der Einfachheit wegen in einer Tabelle zusammenstelle.

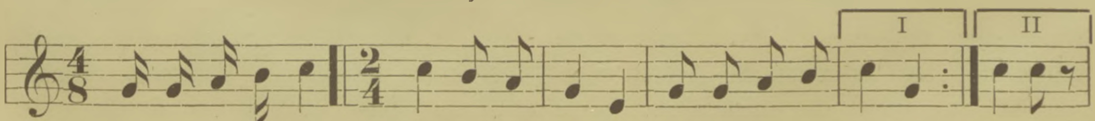
Nr. **50**. Schirwindt und ähnlich Nr. 12. Nr. **64**. Willkischken.



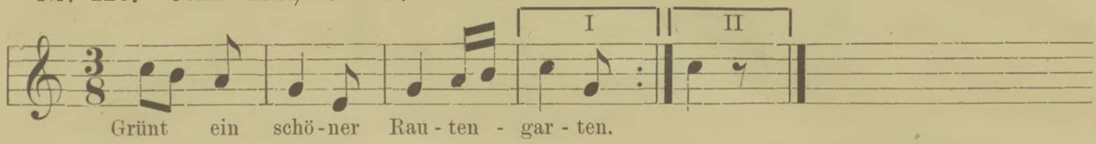
Nr. **114**. Willkischken. Nr. **97 b**. Löbarten südöstlich von Memel.



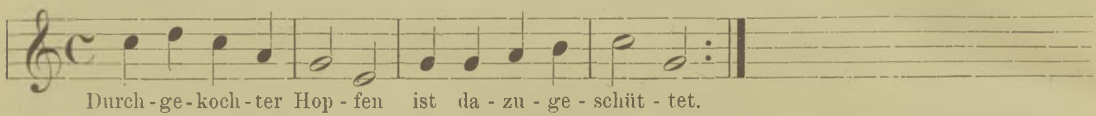
Nr. **137**. Nr. **34 b**, 2. Satz. Westlich von Tilsit.



Nr. **123.** Schirwindt, 2. Satz.



Nr. **344**, 2. Satz. Russ.



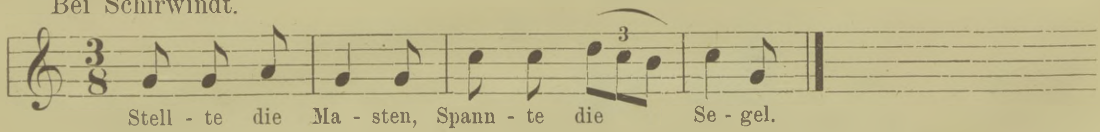
Interessant ist es, wie das Volk diese vielbeliebte Schlussfigur in den verschiedensten Taktarten verwendet und wie diese offenbar in der Nähe von Tilsit entstandene Formel in den Nummern 34b, 123 und 344 sogar die vorausgehenden Takte bindet und gewissermassen zu formelhafter Erstarrung bringt. Bemerkenswert ist auch, dass sie in Willkischken und in der Nähe von Tilsit in vierteiligem, dagegen bei Schirwindt in dreiteiligem Takt vorkommt. Danach lässt sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit vermuten, dass Nr. 137, bei dem kein Ursprungsort angegeben ist, wegen seines vierteiligen Taktes, in die Gegend von Tilsit oder doch nicht allzu weit davon zu verlegen ist. Die Beliebtheit dieser Figur muss sehr gross gewesen sein; denn in dem Liede Nr. 50 ist sie sogar gleich am Anfang verwendet.

Schirwindt.



und dieser Anfang wird in der Daina 23 augenscheinlich nachgeahmt.

Bei Schirwindt.



Wenngleich die Variation ziemlich stark ist, so ist das Vorbild doch deutlich erkennbar. Der Leser wird bemerkt haben, dass viele der von uns angeführten Schlüsse auf zwei gleiche Töne enden. Das darf nicht auffallen, wenn man bedenkt, dass von den beiden Silben die zweite meistens nur halblaut gesprochen und gesungen wird, so dass im Grund nur die erste zur Geltung kommt.

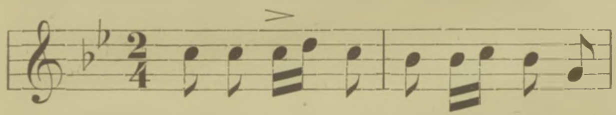
Die Vergleichung der verschiedenen Gestaltungen der eben besprochenen Schlussformel lehrt, dass wir es bei diesen Dainos mit einem noch fortwährend im Flusse begriffenen Volksgesang zu thun haben, und um so mehr müssen wir dem verdienstvollen Herausgeber der Dainu balsai Dank wissen, dass er uns diesen Einblick in das reiche dichterische und musikalische Leben und Schaffen der litauischen Volksseele möglich gemacht hat. Dass der Liederstrom des litauischen Volkes noch immer im Flusse ist, erkennt man auch aus der Thatsache, dass so überaus häufig demselben oder doch einem

nahe verwandten Texte verschiedene Melodieen, wie umgekehrt denselben Melodieen verschiedene Texte untergelegt werden. Für das erste bietet das Buch von Bartsch, wo wir es auch aufschlagen, zahlreiche Beispiele. Ich kann darüber hinweggehen. Nur die auch sonst höchst interessante Daina 149 möchte ich hier anführen, denn sie ist ein merkwürdiger Beweis für das Fliessen des litauischen Volksgesanges. Die Daina wird in vier Melodietypen gesungen. Die merkwürdigste ist diejenige, zu der Nr. 149, 149a, 496, 149f, a und b gehören. Der nach C-dur klingende Anfang der mixolydischen Tonart in 149b hat in 149 die Neigung nach G-dur überzugehen, das in 149a vollkommen durchgeführt erscheint. Die Entstehung des ersten Satzes von 149a aus dem ersten Satz von 149 erscheint wegen des gleichen Rhythmus der Takte 3 und 4 sehr wahrscheinlich. Ebenso führt 149f, b auf 149b zurück, von dem es weiter nichts ist als eine aus dem Streben, die altertümliche Tonart aufzugeben, entstandene Variation. Dagegen erscheint die erste Hälfte von 149f, a als eine allerdings bereits stark veränderte Variante des Anfangs von 149b, die zweite Hälfte dagegen als eine solche der zweiten Hälfte von 149a. Verwandt mit dieser Gruppe ist auch 119, dessen Anfang mit dem von 120 gleich ist, ferner 31 und 168.

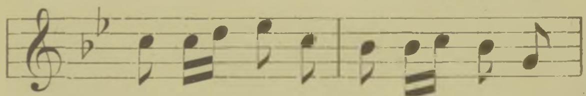
Die Verbreitung dieser Gruppe ist eine bedeutende. Wenn auch der Hauptsitz dieser Melodie die Gegend von Pillkallen, Stallupönen und Schirwindt gewesen zu sein scheint (Nr. 149 bei Willuhnen, 149a bei Schillehnen, nordwestlich von Stallupönen, 149f bei Enskemen, nordwestlich von Stallupönen, 119 bei Schirwindt, 120 bei Pillupönen), so erstreckt sich ihr Gebiet doch westlich bis Willkischken im Tilsiter Kreis (149b), nördlich bis Metterquetten östlich von Heydekrug (149d), und östlich bis Simno in russisch Litauen (Nr. 168), woraus man deutlich sieht, dass die diesen Liedern zu Grunde liegenden Wendungen sehr beliebt waren und wir vielleicht wirklich den von Bartsch vermuteten Nachhall alter Opfertänze in ihnen zu suchen haben.

Nicht minder zahlreiche Beispiele giebt es dafür, dass denselben oder doch nahe verwandten Melodieen verschiedene Texte untergelegt wurden, was leider bei Bartsch nicht in der wünschenswerten Weise ersichtlich ist. Denn da er die Dainos nach ihrem Inhalt in verschiedene Klassen geteilt hat, eine Anordnung, die in einer Sammlung von Melodieen zweifellos ein Missgriff ist, so ist bei ihm vielfach melodisch Zusammengehöriges und dabei sogar manches, was in seinen Vorlagen offenbar bereits zusammen stand, auseinander geraten, zum Teil, ohne dass er es bemerkt hat (vergl. 28 und 342, 219 und 242, 210 und 256, 176 und 322, 148 und 362). So haben Nr. 98 und 116 beide aus der Nähe von Schirwindt verschiedenen Text bei gleicher Melodie. Ferner Nr. 2 und Nr. 58 beide aus der Umgegend von Schirwindt; Nr. 2 und 7 aus derselben Gegend; Nr. 15 östlich von Pillkallen und 61 aus der Umgegend von Schirwindt, die sich als auseinandergekommene Gegenlieder darstellen; 28 und 342 ohne Ortsangabe; 219 und 242 aus Pillupönen; Nr. 210 und 256 beide bei Russ aufgefangen; Nr. 140a und 302 beide aus der Umgegend von Gumbinnen; Nr. 176 und 322 beide bei Heydekrug, deren dritte und vierte Takte sich ähnlich in Takt 3 und 4 von 52 (bei Schirwindt) und Takt 3 und 4 von 17 (gleichfalls bei Schirwindt) wiederfinden; Nr. 362

bei Merecz in russisch Litauen und 148 bei Kalwary in russisch Litauen. Melodisch fast gleich sind ferner Nr. 233 (bei Rhesa ohne Ortsangabe), 233c aus der Tilsiter Niederung und 234 aus Alexoten bei Kowno, alle im $^3/_8$ Takt und alle drei textlich verschiedene, wenn auch inhaltlich verwandte Abschiedslieder der von dem Elternhause scheidenden jungen Braut, zu denen sich Nr. 237 (ohne Ortsangabe) als interessante Variante im $^2/_4$ Takt und 233 aus Plaschken bei Tilsit als inhaltlich verwandtes, aber melodisch verschiedenes Gegenlied (Abschied des Sohnes vom Vater und dem Elternhause) stellt. Sehr verwandte Melodieen zu verschiedenen Texten zeigen ferner Nr. 83 bei Schirwindt und Nr. 299 aus Bagdohnen bei Pillkallen. Melodisch fast gleich bei verschiedenem Text sind endlich Nr. 102 bei Schirwindt und 160 bei Pillupönen gefunden. Diese beiden Lieder sind deshalb sehr bemerkenswert, weil der Anfang des ersten Satzes



und der davon nur wenig abweichende Anfang des zweiten

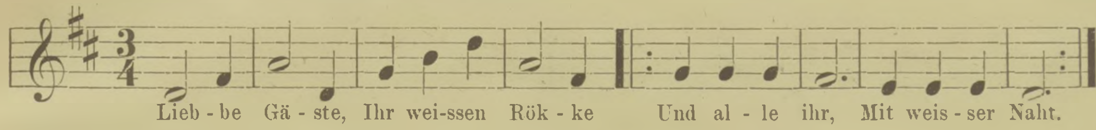


sich in den Dainomelodieen ganz besonders triebkräftig erweisen. Sie finden sich mit kleinen Änderungen, aber doch deutlich erkennbar wieder in den Anfängen von Nr. 172 (bei Russ), 213 (bei Memel), 158 (bei Pillupönen), 114 (bei Willkischken) und 179 (Rhesa ohne Ortsangabe), ferner in dem Schluss der melodisch gleichen und textlich verwandten Lieder 326 (ohne Ortsangabe bei Peter v. Bohlen) und 374 (Tilsiter Niederung).

Ausser den oben behandelten Melodieen, zu denen das Volk verschiedene Texte gedichtet hat, giebt es — was in dem Vorstehenden ja auch mehrfach bereits berührt ist — natürlich noch eine Menge von Liedern, in denen sowohl Text als Melodieen mehr oder weniger verwandt und offenbar aus einer Wurzel erwachsen sind. Gerade diese Lieder sind vielfach ganz besonders bemerkenswert, weil sich an ihnen die immer rege Schöpferkraft des Volksgesanges am besten beurteilen lässt. Ich nenne hier zunächst die textlich und melodisch fast gleichen Lieder Nr. 373 (Tilsiter Niederung) und 383 (bei Peter v. Bohlen ohne Ortsangabe), von denen Nr. 154 (bei Schirwindt) eine durch Figuren verschönte und darum wahrscheinlich jüngere Variante ist; ferner Nr. 312 und 312a (beide westlich von Tilsit), deren Melodieen erhebliche Variationen aufweisen; ferner die bereits oben besprochenen Lieder Nr. 284 (bei Peter v. Bohlen ohne Ortsangabe) und 381 (in Kurschats Grammatik ohne Ortsangabe), von denen das erstere eine Modernisierung des letzteren ist; endlich die Lieder Nr. 255 ($^3/_8$ Takt), 255a ($^4/_8$ Takt), 255b ($^6/_8$ Takt), sämtlich aus Enskemen bei Stallupönen. Hier ist die einfache Melodie von Nr. 255 offenbar der Quell, aus dem die künstlicheren Melodieen von Nr. 255a und 255b geflossen sind. Den genannten Liedern melodisch verwandt erscheinen auch die inhaltlich völlig verschiedenen Dainos Nr. 181 gleichfalls aus Enskemen und Nr. 182 aus Feilenhoff bei Kinten. Schliesslich bemerke ich noch, dass die ganze Sippe, melodisch betrachtet, als eine Nebenlinie der oben besprochenen weit verbreiteten Sippe der Lieder 102 und 160 erscheint.

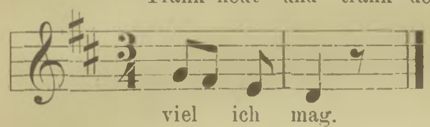
Ganz besonders lehrreich aber für das Wallen und Wogen des lebendigen Volksgesanges sind die inhaltlich zum Teil verwandten, zum Teil auch verschiedenen Dainos 341, 205, 316a, 49, 316b, 226, 320 und 8, die ich mir deshalb nicht versagen kann vollständig hierherzusetzen. Als Stammmutter der ganzen Sippe erscheint

Nr. **341** (aus Posingen bei Memel.)

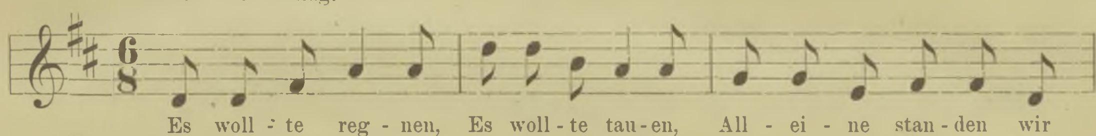


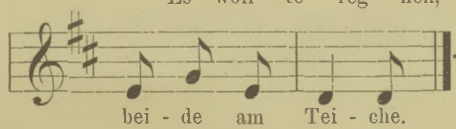
Sie trieb zwei Sprossen 1) Nr. 8 (östlich von Pillkallen)





und 2) Nr. **205** (aus Enskemen)





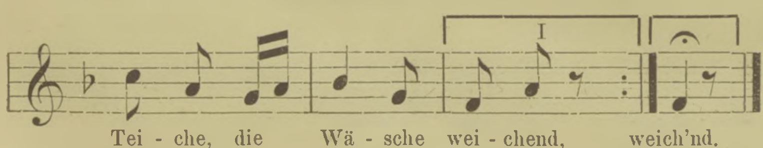
. Aus dieser Variante entwickelten sich zunächst die Daina Nr. **316a** (östlich von Heydekrug)





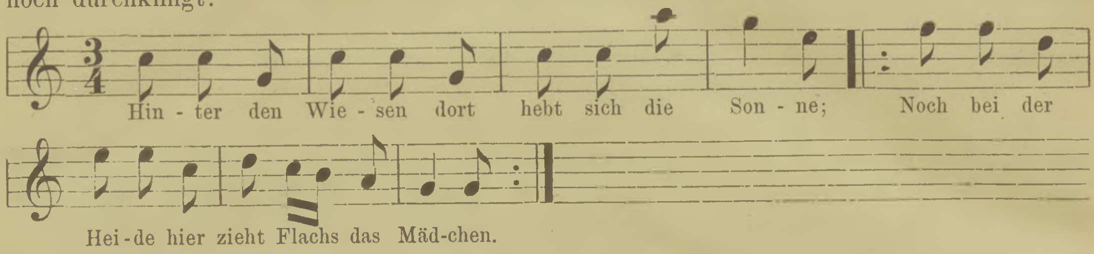
, welche in Nr. **49** bei Schirwindt folgende etwas künstlichere Gestalt annahm:



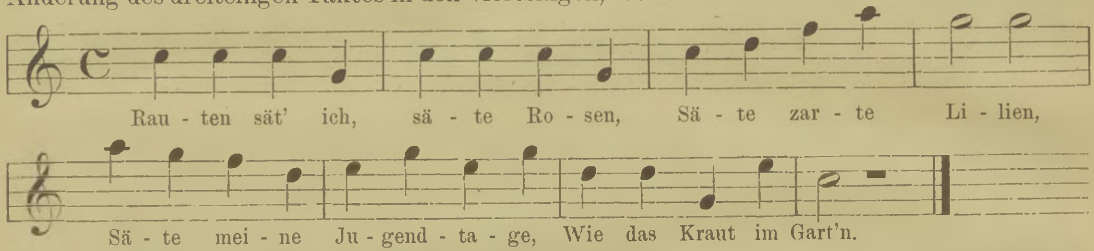


und in Nr. **316b** (bei Prökuls) am Anfange der

Melodie folgende völlig neue Wege einschlug, so jedoch, dass die ursprüngliche Melodie noch durchklingt:



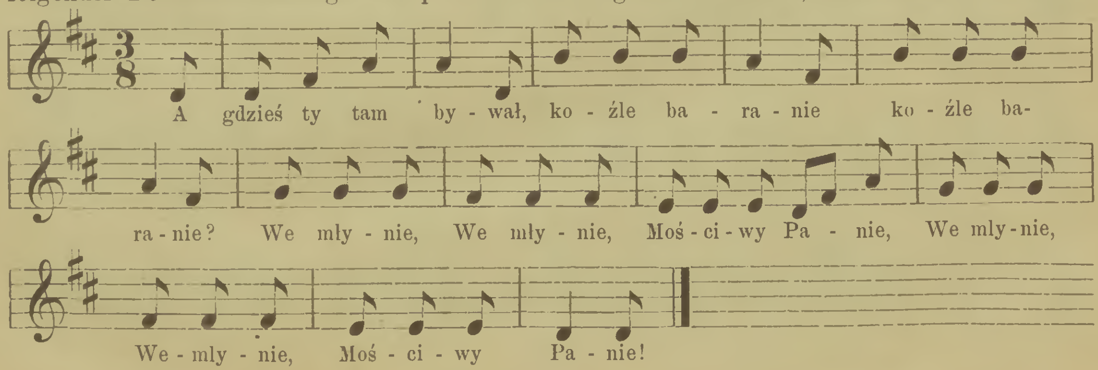
Dieser Umstand giebt dann in Nr. **266** (südöstlich von Memel) Gelegenheit zur Änderung des dreiteiligen Taktes in den vierteiligen, womit sich dann auch der Schluss ändert.



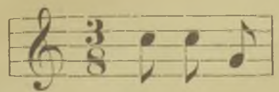
Letztere Melodie endlich treibt dann einen neuen Spross in Nr. **320** (bei Peter v. Bohlen ohne Ortsangabe), der das Anfangsmotiv ein wenig verändert.



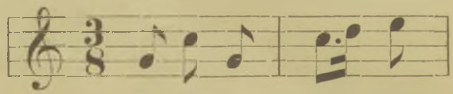
Wie sehr beliebt diese Melodie namentlich in der Form der Daina Nr. **205** gewesen ist, beweist ihre Verbreitung bis nach Masuren, wo ich sie bei Lyck als Knabe in folgender Form und mit folgendem polnischen Text gehört zu haben, mich deutlich erinnere:



Wie sehr übrigens die örtliche Beliebtheit eines Motivs die Liedbildung bisweilen beeinflussen kann, ist deutlich ersichtlich aus der Thatsache, dass der Anfang der oben besprochenen Daina Nr. **316 b**



, der augenscheinlich in dem schmalen Streifen preussischen Gebiets von Russ nordwärts bis Memel zu Hause ist, die Kraft gehabt hat, den Anfang noch einer anderen Liedergruppe zu beeinflussen. Der Anfang der in naher verwandtschaftlicher Beziehung stehenden Lieder 12, 91 und 17, die sämtlich bei Schirwindt heimisch und von denen die beiden ersten melodisch fast gleich sind, wird aus:



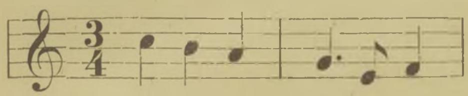
in Nr. **91 a** bei Szilmeisen östlich von Heydekrug zu



und erfährt dann geändert in der Nähe von Russ in der Daina Nr. **287** folgende Umwandlung:

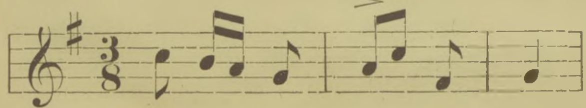


Die Verwandtschaft dieser Lieder beruht, abgesehen von den Anfängen und dem in Nr. 287, 91 und 91 a gleichen Text, auf der allen gemeinsamen charakteristischen, hier und da ein wenig geänderten Phrase:



, wie endlich den mehr oder weniger verwandten Schlüssen. Schliesslich möchte ich nicht vergessen, darauf aufmerksam zu machen, dass die eben besprochene Sippe in nicht zu ferner Verwandtschaft zu der oben ausführlich behandelten Daina 149 steht.

Inhaltlich und melodisch Varianten desselben Liedes sind ferner 199 (bei Schirwindt) und 39 (bei Enskemen); desgleichen 87 (bei Schirwindt), 86 (bei Willkischken) und 86 a (ohne Ortsbezeichnung); dann 124 (bei Willkischken) und 125 (bei Pillupönen); ferner 312 und 312 a beide westlich von Tilsit; 59 und 235, von denen das erstere keine Ortsbezeichnung trägt, das letztere dagegen aus der Tilsiter Niederung stammt. Textlich identisch und melodisch wohl aus einer Quelle geflossen sind ferner Nr. 152 (bei Schirwindt), 152 a (bei Willkischken) und 152 b (aus Meddicken nordöstlich von Memel). Auf das letztere lässt namentlich die allen dreien gemeinsame Wendung

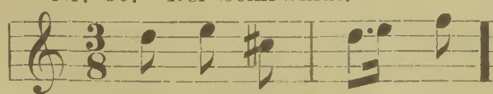


schliessen. Diese drei Melodieen sind so recht ein Beweis dafür, wie das Volk die ursprüngliche Melodie vergisst und dann unter Beibehaltung der charakteristischen und deshalb in seinem Gedächtnis haftenden Motive eine neue Melodie bildet.

Endlich kennzeichnen den litauischen Volksgesang eine ganze Reihe mehr oder weniger ihm eigentümlicher Wendungen, von denen mir folgende anzuführen gestattet sei:

1) Die Anfänge von Nr. 60 und 73.

Nr. **60**. Bei Schirwindt.



Nr. **73**. Bei Schirwindt.

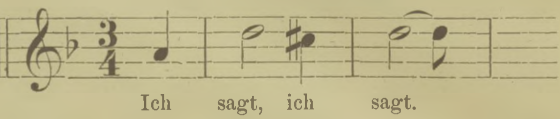


die sich als Varianten der Anfänge der oben besprochenen, aus der Gegend von Schirwindt stammenden Lieder 12, 91 und 17 in Moll darstellen. 2) Die Anfänge von Nr. 45 und 45 a.

Nr. **45**. Pillupönen.

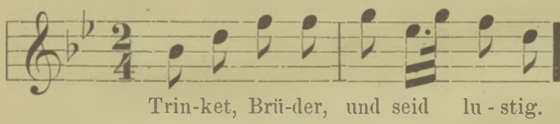


Nr **45 a** westlich von Tilsit.

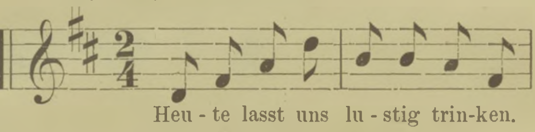


3) Die Anfänge von Nr. 130. 131. 143.

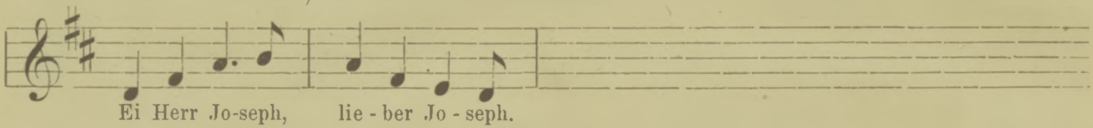
Nr. **130**. Pillupönen.



Nr. **131**. Willuhnen.



Nr. **143**. Meddicken, nordöstlich von Memel.



4) Die Anfänge von 300 und 304.

Nr. **300** aus P. v. Bohlen's Nachlass



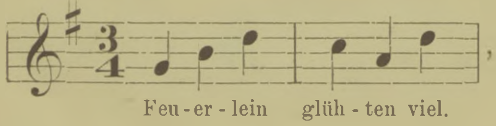
Nr. **304**.



, von denen das letztere ans Pillupönen stammt, das erstere zwar keine Ortsangabe trägt, aber wegen seines Inhalts und seines eigentümlichen, dem oben besprochenen, in dem Striche von Russ bis Memel beliebten Eingang der Lieder 316 b, 266, 91 a und 287 ähnlichen Anfangs mit grosser Wahrscheinlichkeit in die Nähe des kurischen Haffes und hier wohl in die Gegend von Prökuls verlegt werden darf.

5) endlich folgende hier und da ein wenig geänderte, in russisch Litauen einheimische Wendung der Lieder 311 (bei Simno), 252 (bei Szaki), 93 (bei Maryampol), 225 (bei Simno).

Nr. **311**.



, die möglicherweise auch den Anfang des zweiten Satzes von Nr. 372 (bei Tilsit) beeinflusst hat.

Es ist merkwürdig, mit welcher Zähigkeit das litauische Volk den eigentümlichen Charakter seiner teilweise uralten Melodieen bewahrt hat. Manche melodische Phrase, manche Kadenz mag mit demselben Tonfall, mit dem sie heute an unser Ohr schlägt, schon in der Urheimat der Indogermanen geklungen haben. Das hindert natürlich nicht, dass die Litauer hin und wieder auch Melodieen der Nachbarvölker, wenn sie ihrer Eigenart zusagten, aufnahmen und nach ihrer Weise ummodelten. An ihre Berührung mit den Kosaken mahnt uns z. B. die Daina Nr. 117, deren zweiter Teil sich unzweifelhaft als eine Kosakmelodie charakterisiert. Die schon erwähnte Betonung des zweiten Taktteils des $^3/_4$ Takts in dem mehrfach erwähnten Liedchen Nr. 21 „Lein hat ich gezogen“ und andern erinnert an den Masurtakt und beweist uns polnischen Einfluss. Nr. 380 ist nach Inhalt und Melodie ein polnisches Nationallied. Das Tanzliedchen Nr. 147 ist nicht nur den Worten nach ein Zigeunerliedchen. Nr. 387 erinnert lebbaft an das deutsche „Im Krug zum grünen Kranze“, Nr. 384, dem Inhalt nach ein Kriegslied aus der Ordenszeit, an das bekannte Trinklied „Bayrisch Bier und Leberwurst“. Nr. 385 endlich mag von dem deutschen Schulliedchen „Alle Vögel sind schon da“, beeinflusst sein. Immerhin aber sind die Anlehnungen an fremde Melodieen nicht zahlreich; der unerschöpfliche Jungbrunnen des litauischen Volksliedes hatte eine Anleihe bei fremden Völkern nicht nötig.

So flutet der Strom des litauischen Volksliedes unablässig fort. Wie lange noch, und die Gelegenheit, die rege melodische und dichterische Schaffenskraft eines hochbegabten Volks bei der Arbeit zu beobachten, wird nicht mehr vorhanden sein. Mag das litauische Volkstum auch noch die Kraft haben, dem Ansturm des Deutschtums von der einen und des Russentums von der anderen Seite ein oder zwei Jahrhunderte Widerstand zu leisten, die zarte liebe Blume des Volksliedes wird dem Pesthauch der auch in das Litauerland eindringenden Zivilisation gegenüber nicht lange Bestand halten. Sie kann nur blüh'n, wo das Volk unberührt ist und naiv empfindet. Das Volkslied hört auf, so wie das Volk erst anfängt lesen zu lernen und der Einzelne, geistig mitgerissen von den grossen Bewegungen der Zeit, nicht mehr Musse behält, sich mit seinem Innern zu beschäftigen. Dann tritt an die Stelle des Volksliedes der Gassenhauer. Diesem Schicksale wird auch das litauische Volkslied nicht entgehen und so mag man davon noch sammeln und einheimsen, so lange es Zeit ist.

Die zahlreichen und auffallenden Eigentümlichkeiten der litauischen Volkslieder legen uns die Frage nah, ob vielleicht die Musikinstrumente der Litauer dieselben beeinflusst haben könnten. Ein solcher Einfluss ist meines Erachtens heute nur schwer nachzuweisen. Welches sind denn die litauischen Musikinstrumente? Pfarrer Lepner in Budwethen, Kreis Ragnit, nennt sie in seinem 1690 entstandenen Buche „Der preussische Litauer“ in dem Verse:

Der Litauer ist geneigt zum Heulen, Spielen, Singen,
Die Kaukel, Trub, Geig, Pfeif' muss bei ihm ofte klingen.

Die Geigen und Pfeifen sind, da sie in der Lage sind, sich jeder Melodie anzuschmiegen, nicht geeignet, auf dieselbe einen Einfluss zu üben. Hier zwingt die Melodie

das Instrument, nicht das Instrument die Melodie. Die aus ausgehöhltem Tannenholz gefertigten Trubas, die ich in Masuren selbst noch zu sehen, ja blasen zu hören Gelegenheit gehabt habe, gaben, wie das ihnen verwandte Alpenhorn, zwar volle, aber nur wenige brauchbare Töne, und sind daher aus dem entgegengesetzten Grunde nicht geeignet gewesen, einen Einfluss auf die Melodiebildung zu gewinnen. Das ersieht man z. B. aus der sehr einfachen Melodie des Liedes Nr. 133, welche nach einer Anmerkung der Stanewicz'schen Ausgabe, mit langen, posaunenartigen Blasinstrumenten von Holz (Trubas) begleitet worden sein soll:



Vergeblich versucht das Duo — übrigens das einzige in der ganzen Sammlung — uns über die traurige Öde der Melodie hinwegzutäuschen. Solche Trubasmelodieen giebt es glücklicherweise nicht viele unter den Dainos (vergl. etwa noch den Anfang von 69a).

Etwas anderes ist es mit der Kaukel oder Kanklys. Von ihr behauptet Bartsch nach dem Vorgange von Gotthold: „Über die Kanklys" Preussische Provinzialblätter, Jahrgang 1847, Seite 246, die tiefste Saite habe beim Spiel wahrscheinlich einen fortklingenden Bass angegeben, ähnlich der Sackpfeife, die nach einem Zeugnis des Pfarrers Praetorius aus Niebudszen bei Gumbinnen, der zu derselben Zeit wie Lepner lebte, gleichfalls bei den Litauern in Gebrauch gewesen sein soll. Ob das aber richtig ist, scheint mir doch fraglich. Es sind uns zwei dieser Instrumente erhalten. Eines mit 7 Saiten befindet sich im Besitz der Litauisch litterarischen Gesellschaft zu Tilsit und eines mit 9 Saiten zu Königsberg in dem der Altertumsgesellschaft Prussia. Eine Beschreibung und Abbildungen befinden sich bei Bartsch: Dainu Balsai Bd. II, Einleitung, Seite XIV und eine sehr eingehende Beschreibung des letzteren in dem in dem Jahrgang 1847, Seite 241 veröffentlichten Aufsatz von Gotthold: „Über die Kanklys." Die Frage nach ihrer Stimmung und Besaitung ist zwar recht interessant, aber kaum mit Sicherheit lösbar. Zweifellos richtig ist von dem, was Gotthold in seinem Aufsatz darüber sagt, meiner Meinung nur das, dass das Instrument eine Stimmung in der diatonischen Tonleiter c d e f g a h c zulässt, und dass es den Gesang durch Mitspielen der Melodie begleitet hat. Denn die harmonische Eigenbewegung der Stimmen ist erst eine Errungenschaft der letzten Jahrhunderte und auch fast nur den europäischen Kulturvölkern bekannt. Alles, was er sonst über die Stimmung des in Königsberg befindlichen Instruments, des

einzigen, was er gekannt hat, sagt, halte ich für unwahrscheinlich. Ich glaube weder, dass die längste Saite die tiefere Oktave der kürzesten gewesen ist und einen fortklingenden Bass angegeben hat, noch kann ich es für richtig halten, dass das Instrument zu jedem Musikstück je nach der Beschaffenheit desselben umgestimmt worden ist. Letzteres ist wegen seiner Umständlichkeit und schweren Ausführbarkeit kaum denkbar. Meine Ansicht über die Besaitung der Kanklys, die ich hier aber nur unter dem Vorbehalt einer genaueren Untersuchung der Frage an der Hand der uns überlieferten Melodieen äussere, ist folgende: Der Umstand, dass das Instrument ausser Gebrauch gekommen ist, lässt darauf schliessen, dass seine Besaitung den durch das Eindringen der modernen Tonarten und der damit verbundenen reicheren Ausgestaltung der Melodieen nicht mehr entsprach. Die grosse Zahl der Lieder, die sich in antiken Tonarten bewegen und das allmähliche Aussergebrauchkommen der letzteren lässt mit grosser Wahrscheinlichkeit darauf schliessen, dass die Besaitung der Kanklys eine diesen Tongeschlechtern entsprechende gewesen ist. Die ältere Form der Kanklys vertritt, wenn man in Betracht zieht, was man von der Lyra und Cithara des griechischen Altertums weiss, ohne Zweifel das im Besitz der litauisch-litterarischen Gesellschaft befindliche siebensaitige Instrument. Als Erfinder der Lyra galt bei den Griechen Merkur, der dieselbe dem Appollo geschenkt haben soll. Nach dem Homerischen Hymnus auf den Merkur hatte dieselbe 7 Saiten. Ebenso auch die des Orpheus und des Musäus. Choröbus, ein Sohn des lydischen Königs Atys, fügte den vier Saiten seiner Cithara eine fünfte, Hyagnis eine sechste hinzu. Terpander, ein Zeitgenosse des Lycurgus, soll die Lyra, welche damals nur 4 Saiten hatte, um drei neue vermehrt haben. Nach Plinius (7. 56. 7.) soll Simonides 559—469 v. Chr. die achte, und Timotheus, geboren 446 vor Chr., die neunte Saite hinzugefügt haben, womit wir glücklich bei der 9saitigen Kanklys der Litauer angelangt sind.

Welches war nun die Stimmung der litauischen Kanklys? Es ist wohl nicht zu kühn, wenn man für die siebensaitige Kanklys ursprünglich dieselbe Besaitung annimmt, wie für die siebensaitige Lyra des Terpander, der durch Hinzufügung von drei neuen Saiten zu dem ursprünglichen Tetrachord wohl eine Oktave erhielt, der jedoch ein Ton fehlte, den nach Plinius Simonides oder nach anderen Pythagoras hinzugesetzt haben soll.

Eine ähnliche Entwickelung mag auch die Kanklys durchgemacht haben. Die Ähnlichkeit ist zu auffallend, als dass man nicht an eine Beziehung zwischen beiden Instrumenten denken sollte. Waren doch auch die Lyren der Griechen meist sieben- oder neunsaitig. Die sieben Saiten symbolisierten die sieben damals bekannten Planeten Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur und Mond, die man sich als die Saiten der siebentönigen Weltenlyra dachte, die neun Saiten spannte man den neun Musen zu Ehren auf, bis man ganz spät die Saitenzahl auf zwölf, entsprechend den zwölf Zeichen des Tierkreises, erhöhte. Hierzu stellt sich dann wiederum die von Lepner erwähnte 12saitige Kanklys. Zum Überfluss spielen die Zahlen sieben und neun, und zwar besonders die letztere auch in den Dainos und Märchen der Litauer eine derartige Rolle, dass man eine ihnen innewohnende symbolische, ursprünglich vielleicht religiöse Bedeutung und damit auch eine Beziehung zu ihrem Nationalinstrument kaum ableugnen kann.

Es sei mir gestattet, einige Stellen, die mir gerade zur Hand sind, anzuführen. So heisst es bei August Schleicher: Litauische Märchen, Sprichwort, Rätsel, Lieder, Weimar 1857 auf Seite 32 in dem Märchen von dem Könige und seinen drei Söhnen: „Nachdem sieben Jahre verflossen waren, und der Junge herangewachsen war u. s. w.“; Seite 65 in dem Märchen von dem verwünschten Schlosse: „Noch einmal können wir erlöst werden, wenn sieben Knaben von sieben Jahren, die an einem Tage geboren sind, sieben Jahre und sieben Tage treu ausharren.“ In demselben Märchen ist Seite 70 von sieben Prinzessinnen die Rede; Seite 109 in dem Märchen von dem Schmiede, der den Teufel dran kriegte, sagt der Jäger: „Wenn Du Dich mir versprechen wolltest, so gebe ich Dir sieben Jahre hindurch so viel Geld, als Du nur verbrauchen kannst, und in Deiner Schmiede einen stets vollen Sack fertiger Hufnägel; nach sieben Jahren aber werde ich kommen und Dich holen.“ Noch auffallender und zahlreicher sind die Stellen mit neun. Das Märchen auf Seite 35 beginnt: „Neun Brüder hatten eine einzige Schwester“; Seite 45 im Märchen vom dummen Hans: „Der Pfarrer hat einen Jungen von neun Jahren“; Seite 38 im Märchen von den Räubern und der Prinzessin ist von einem neunköpfigen Drachen (vergl. die lernäische Hydra) die Rede; Seite 136 im Märchen vom Bartmännlein kommt ein Drache mit drei, einer mit sechs und einer mit neun Köpfen vor. In der in demselben Buche angeführten Daina 3, die voll ist von Anspielungen auf Sonnen-, Mond- und Sternenkultus, heisst es:

„Ich ging sodann zum Sönnlein;
Antwortete das Sönnlein:“

„ „Neun Tage werd' ich suchen,
Nicht untergeh'n am zehnten.“ “

Ferner in Nr. 4, das noch mehr mythologisches enthält, sagt der Sonne Tochter:

„Wo soll ich, meine Mutter,
Mir meine Kleider waschen?
Das Blut aus ihnen waschen?“

„ „Mein Töchterlein, mein junges,
Geh' hin zu jenem Teiche
In den neun Flüsslein fliessen.“ “

„Wo soll ich, meine Mutter,
Mir meine Kleidchen trocknen?
Austrocknen sie im Winde?“

„ „Mein Töchterlein, im Garten,
In dem neun Röslein wachsen!“ “

„Wo soll ich, meine Mutter,
Die Kleidchen dann anziehen,
Die weiss gewaschnen tragen?“

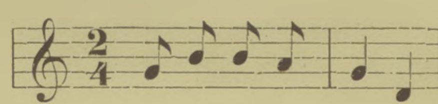
„ „An jenem Tage, Tochter,
An dem neun Sonnen scheinen.“ “

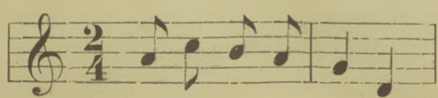
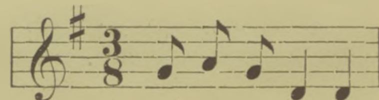
Ähnliche Stellen mit der Zahl neun befinden sich bei Schleicher Seite 224 in Daina 14, Seite 235 in Daina 26, ferner Seite 238 in Daina 28, ferner bei Bartsch Nr. 52, Nr. 280 und Nr. 324, in welchem letzteren Liede es heisst:

„Sieben der Rautenblättelein,
Neune der Burschen Gäste mein,“

also sogar beide Zahlen bei einander vorkommen.

Die sieben und neun Saiten der griechischen Lyra und der litauischen Kanklys, ferner der Umstand, dass die Zahlen sieben und neun bei beiden Völkern eine symbolische Bedeutung hatten, die augenscheinlich von der Saitenzahl der Nationalinstrumente ihren Ursprung herleitet, lassen zunächst die Vermutung nicht ganz ungerechtfertigt erscheinen, dass auch die Stimmung beider Instrumente ursprünglich in ähnlicher Weise geordnet war. Indessen war es doch wohl nicht ganz so. Die siebensaitige griechische Lyra hatte nach der gewöhnlichen Annahme die Töne e f g a c d e, für die Kanklys dagegen scheint mir das häufige Vorkommen der dorischen (D-d) und hypodorischen Kirchentonart (A-a) den Gedanken an eine andere Besaitung nahe zu legen. Wahrscheinlich gab es Instrumente mit verschiedener Spannung, am häufigsten wohl mit d e f g a h c oder a h c d e f g. Die Oktave scheint der siebensaitigen Kanklys gefehlt zu haben. Ich folgere das aus den Liedern 12. 25. 151. 218, die auf die erstere, und 52. 78. 223. 267. 312, die auf die zweite Stimmung schliessen lassen, da sich dieselben innerhalb der Grenze von sieben Tönen bewegen, und ausserdem alle die Oktave vermeiden. Neben diesen beiden Stimmungen gab es wohl auch eine in G, also g a h c d e f. Auf diese Stimmung lassen die Lieder: 190 (bei Maryampol in Polen), 212 (Simno russisch Litauen) und 337 (Aulowönen bei Insterburg) schliessen. Diese Stimmung scheint jenseits der Grenze üblich gewesen zu sein. Denn auch das letztgenannte Lied weist durch seinen Inhalt auf eine Entstehung auf russischer Seite hin. Man kann daher wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit auch das an Peter von Bohlen anonym eingesandte Liedchen Nr. 221, welches gleichfalls auf diese Stimmung hindeutet, nach russisch Litauen verlegen. Ob die siebensaitige Lyra einen Einfluss auf die Melodieen gehabt hat, bin ich freilich nicht in der Lage nachzuweisen. Über die Stimmung der neunsaitigen Lyra ist uns nichts Sicheres bekannt, wir sind also hinsichtlich der neunsaitigen Kanklys erst recht nur auf Vermutungen angewiesen. Das Wahrscheinlichste scheint mir, dass die letzten 8 Saiten eine volle Oktave bildeten, die neunte, tiefste aber die Unterquarte angegeben hat. Ich will nicht davon reden, dass die Unterquarte neben der Tonika sich am leichtesten zur Bildung des Basses verwenden lässt; dieser rein äusserliche Umstand hat für diese Stimmung bei der Unisonomusik der Litauer kaum eine Bedeutung gehabt — wiewohl das Natürliche manchmal auch ungewollt und unbewusst durchbricht — ich schliesse auf diese Stimmung aus gewissen Gängen, die namentlich in der Abwärtsbewegung der Melodie häufig und in auffallender Weise den Sprung nach der Unterquarte aufweisen.

Vergleiche Nr. **19** Anfang und Schluss: 

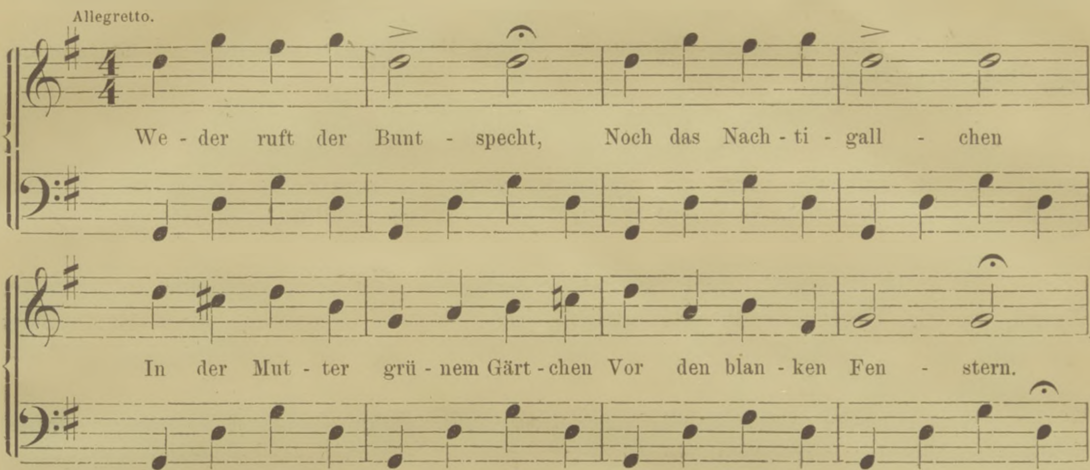
 und ferner **31** in der Mitte: 

Vergleiche ferner Nr. 38. 47. 66. 66a. 71. 72. 100. 104b. 123. 149a. 149b. 152. 154. 159. 179. 195. 225. 223. 234. 237. 238. 244. 245. 317. 320. 324. 333. 375. 383.

Die Stellen sind zahlreich genug, um aufzufallen, namentlich, wenn man bedenkt, dass die Zahl derselben sich verdoppelt, ja vielleicht verdreifacht haben würde, hätte ich auch die Molltonarten herangezogen. Und so wage ich denn den Schluss, dass darin der Einfluss irgend eines vielgebrauchten Instruments nachtönt, dessen Stimmung zu diesem für uns auffallenden Sprung die Veranlassung war. Dieses Instrument war eben die neunsaitige Kanklys. Der Einwand Gottholds, der selbst an diese Stimmung gedacht hat, dass bei einer solchen Stimmung die tiefste Saite einen zu schwachen Ton gehabt hätte, ist nicht stichhaltig, sobald man sich die tiefste Saite etwas stärker denkt, als die übrigen. Am Schlusse meiner Ausführungen über die Kanklys möchte ich angesichts der merkwürdigen Beziehungen, die zwischen der griechischen Lyra und dem litauischen Instrument statt zu haben scheinen, die Bemerkung nicht unterdrücken, dass man mir mit Unrecht die Siebenzahl der Saiten bei der Lyra des Hermes, die dieser dem Apoll schenkte und des Orpheus, die derselbe von Apoll erhielt, mit anderen Worten, die ursprüngliche Bespannung der griechischen Lyra mit sieben Saiten, aus dem Grunde angezweifelt hat, weil die Vermehrung der Saiten auf sieben nach zahlreichen Notizen späteren z. B. dem Terpander beigelegt wird. Die Verbindungen, welche Orpheus und sein Vater Apollo, das delphische Orakel und die Delier in der Sage mit dem Norden (Hyperboreern) hatten, sind zu bekannt, als dass man nicht stutzig werden sollte. Nach meiner Meinung handelt es sich um zwei ganz verschiedene Instrumente. Das eine, die siebensaitige Lyra, ist ein nordisch-indogermanisches und wird deshalb mit Apoll in Verbindung gebracht, dem Gotte, den seine Mutter nach neuntägigen Wehen gebar und als Siebenmonatskind (ἑπταμηναῖος) am siebenten Tage des Monats zur Welt brachte (Hymn. Hom. in Apoll. Del. Callim. Del. 250. Apollod. 1, 4, 1.) — man achte auf die Zahlen sieben und neun, — das andere, die Kithara (oder vielleicht das Barbiton), ist ein semitisches, das vielleicht seinen Ursprung in Ägypten hat — und auf seiner Wanderung nach Norden dann von den Hellenen vervollkommnet und der Lyra in der Besaitung ähnlich gemacht wurde. Wenigstens ist der ägyptische, meist mit Hermes verglichene Gott Thoth nach der Sage der Erfinder einer dreisaitigen, also vorerst noch sehr unvollkommenen Lyra, und es begreift sich danach leicht, wie der griechische Hermes nun zum Erfinder der siebensaitigen Lyra wurde. Wie der ägyptische Hermes der Erfinder der unvollkommeneren ägyptischen ist, so wurde der griechische Hermes der Erfinder der vollkommeneren griechischen Lyra.

Es giebt nun allerdings verhältnismässig zahlreiche Lieder, die sich auf dem Grundakkord und Dominantakkord aufbauen und also einen fortklingenden Bass denken lassen. So 94. 81a. 107. 107. 114. 124. 126. 132. 136. 143. 155. 158. 169. 172. 174. 174a. 179. 180. 183. 193. 194. 195. 200. 213a. 216 und viele andere. Bisweilen sind dieselben von grossem Reiz, wie das oft erwähnte Liedchen „Lein' hatt' ich gezogen", das sich

auf dem Grundton A, und ferner Nr. 232, welches sich auf dem Grundton G aufbaut. Ich lasse letzteres hier folgen:



Diese Lieder dürften indessen alle durch die noch heute in Polen nicht unbeliebte Sackpfeife beeinflusst sein. Wenigstens sehe ich nicht ein, weshalb man die Kanklys zur Erklärung ihrer verhältnismässig grossen Zahl heranziehen soll, wenn die Sackpfeife mit ihrem durchklingenden Bass noch heute bei einem den Litauern so nahe wohnenden Volk im Gebrauch ist.

Es erübrigt nur noch, etwas über den Empfindungsgehalt und den Vortrag der litauischen Melodieen zu sagen. Wir bekommen am besten einen Einblick in den Empfindungsgehalt der Lieder, wenn wir die in dem Bartschen Buche verzeichneten Vortragsbezeichnungen einer Musterung unterziehen.

Es findet sich:

Andante 41 mal, Andante con moto 1 mal, Andante quasi recitativo 1 mal, Andante moderato 1 mal, Andante pietoso 1 mal, Langsam 10 mal, Sehr getragen 1 mal. Langsam und getragen 1 mal, Langsam und klagend 1 mal, Lento pietoso 1 mal, Feierlich 1 mal, Zögernd 1 mal, Erzählend 1 mal, Sanft 1 mal, Weich 1 mal.

Andantino 55 mal, darunter 1 mal mit dem Zusatz „klagend."

Moderato 88 mal, darunter 2 mal mit dem Zusatz „klagend," 2 mal mit nebengesetztem „mit lebhaftem Vortrag", 1 mal endlich mit dem Zusatz quasi andante.

Mässig 3 mal, Mässig und ausdrucksvoll 1 mal.

Nicht rasch 1 mal, Con anima 1 mal, Nicht zu langsam 4 mal, Con moto 1 mal, Bewegt 1 mal, Einfach 12 mal.

Allegretto 30 mal, darunter 2 mal mit dem sonst wohl kaum anzutreffenden Zusatz vivace, Scherzend 1 mal, Scherzhaft 1 mal, Munter 1 mal, Heiter 1 mal, Ein wenig beschleunigt 1 mal.

Allegro moderato 1 mal.

Allegro 7 mal.

Fünf Lieder sind als Tanz bezeichnet, einmal findet sich die Bezeichnung Im Tanze, einmal Tanzartig, 1 mal Marschtempo, 1 mal Marschmässig, 3 mal findet sich Lebhaft, 1 mal Lärmend, 1 mal Rasch und lebhaft, 1 mal Vivace.

Bei 30 Liedern ist das Tempo durch das Metronom bezeichnet, bei den übrigen fehlt jede Bezeichnung.

Andante, Andantino und die ihnen verwandten Tempi finden sich nach dieser Zusammenstellung 122 mal, Moderato und verwandte gemässigte Tempi 112 mal, das muntere aber durchaus nicht als besonders schnell aufzufassende Allegretto 96 mal; Allegro und wirklich schnelle Tempi finden sich, die Tänze und Märsche mit eingerechnet, nur 22 mal.

Dasselbe Resultat giebt die Betrachtung der durch das Metronom bezeichneten Tempi, wo die Viertelnote durchschnittlich circa 110, die Achtelnote circa 120 Schläge aufweist. Die gemässigten Tempi herrschen also in ganz unverhältnismässiger Weise vor den schnellen Tempi vor.

Wir müssten also, selbst ohne den Inhalt dieser Lieder zu kennen, darauf schliessen, dass der Empfindungsgehalt der litauischen Volkslieder ein „ruhiger, abgeklärter ist, dem jede Leidenschaft fernliegt.“ Demgemäss muss der Vortrag ein einfacher sein, er darf zwar die Töne tiefen Schmerzes, nicht aber die Klänge leidenschaftlicher Erregung anschlagen. Der Schmerz z. B. des an der Bahre der Geliebten — Nr. 43 — klagenden Jünglings kommt mit erschütterndem Schluchzen zum Ausdruck, bleibt aber fern vom Schrei der Verzweiflung. Selbstverständlich richtet sich der Vortrag so, wie ja überhaupt in Volksliedern, abgesehen von den natürlichen Impulsen der Melodie nach dem Inhalt der einzelnen Verse. Von besonderer Wichtigkeit ist hierbei die Behandlung der langgezogenen Töne, mit denen die sehr grosse Mehrzahl der Dainos schliesst. In der Tonfärbung, der Zeit ihrer Ausdehnung, der Stärke mit der sie gesungen werden, hat sich die Kunst des Sängers besonders zu bewähren. Die richtige Abwägung dieser drei Faktoren gestattet eine Vielseitigkeit des Ausdrucks, von deren Eindrucksfähigkeit wir, die wir an dieselben nicht gewöhnt sind, uns kaum eine Vorstellung machen können.

Damit stehe ich am Ende meiner Ausführungen. Ich bin mir wohl bewusst, wie viel ich in denselben hinter dem Gewollten zurückgeblieben bin. Indessen lassen sich die ausserordentlich interessanten Beziehungen zwischen Ton und Wort, zwischen Accent und Rhythmus, die ich z. B. an dem Beispiel der Auftakte nachzuweisen versucht habe und als Nichtkenner der litauischen Sprache aus gewissen Eigentümlichkeiten des Rhythmus, dem Eintreten neuer Harmonieen an ungewöhnlicher Taktstelle und dergleichen wohl ahnen, nicht aber in stichhaltiger Weise darlegen konnte, nur von einem Manne nachweisen, der gleichzeitig ein tüchtiger Musiker und sprachvergleichender Philologe ist, welcher mit genauer Kenntnis des Litauischen eine eingehende Kenntnis der Theorieen des Accents der verschiedenen indogermanischen Sprachen vereinigt.

Für einen solchen bietet das litauische Volkslied in seiner naiven, urwüchsigen, von keiner Kunstmusik beeinflussten Natürlichkeit unbetretene, aber aussichtsvolle Wege zur Begründung eines neuen Zweiges der Wissenschaft.

Nachfolgende drei Lieder habe ich beigefügt, um die Möglichkeit, die litauischen Lieder in der Gestalt, in der das Volk sie singt, der modernen Musik zu gewinnen, praktisch zu erweisen. Die Vorspiele und die Begleitungen sind von mir erfunden. Die Akkordfolgen in Nr. 1, die sich vor Oktaven und Quinten nicht scheuen, werden dem Musiker auffallen, sind aber absichtlich so gesetzt, weil ich der Meinung bin, dass die so sehr unregelmässige Melodie zu einer solchen Satzweise herausfordert.

Nr. 1. Lieb' Mutter, ich will schlafen.

(Bartsch Nr. 97.)

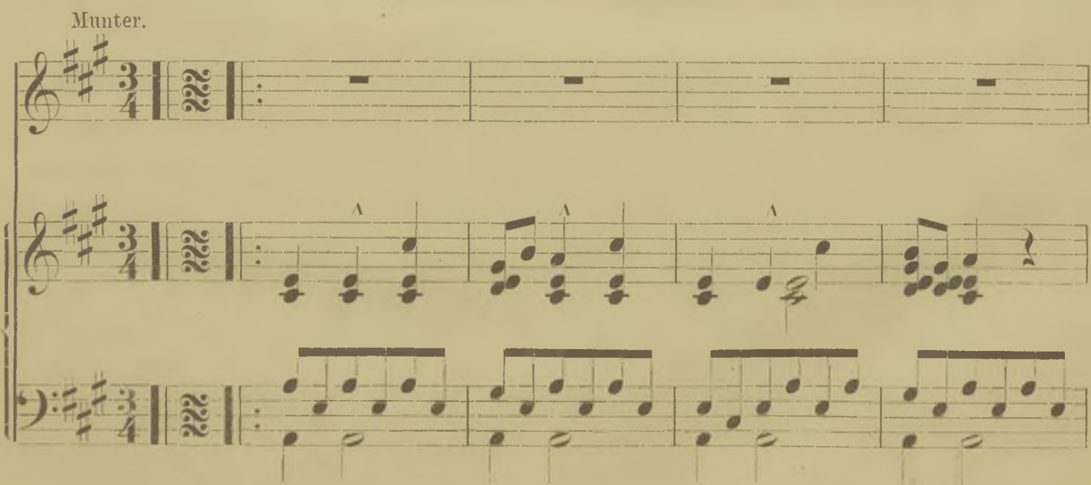
Getragen. Bearbeitet von **L. Nast.**

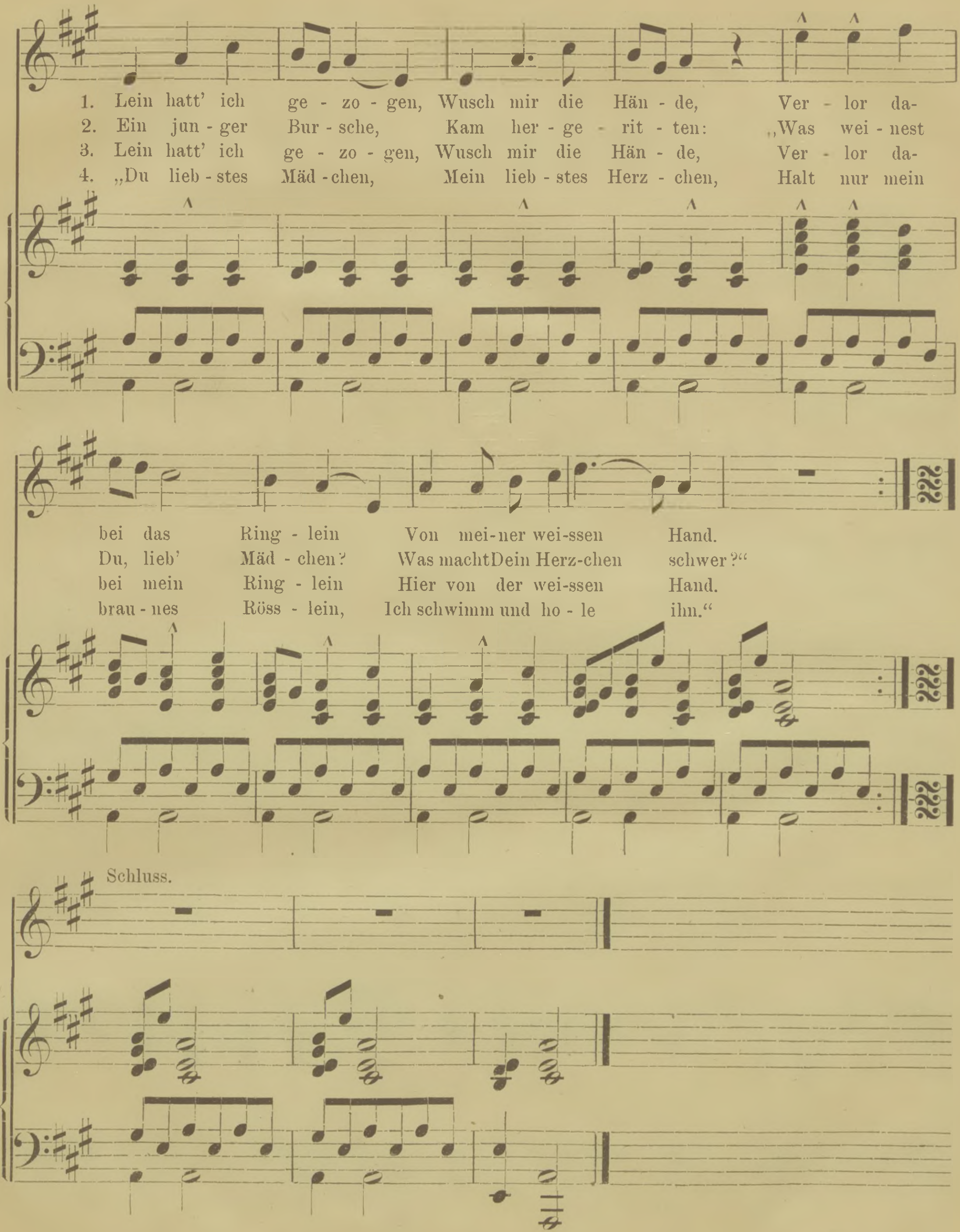




Bartsch hat die Vortragsbezeichnung „Moderato.“ Das Lied ist aber seiner ganzen Melodie nach eher „Lento“, weshalb ich die Vortragsbezeichnung „Getragen“ vorziehen zu müssen glaubte. Der Ausdruck ist dem Inhalt der einzelnen Verse anzupassen. Das Ritardando im vorletzten Takt ist von mir zugesetzt, das Vorspiel frei erfunden.

Nr. 2. Lein hat ich gezogen.



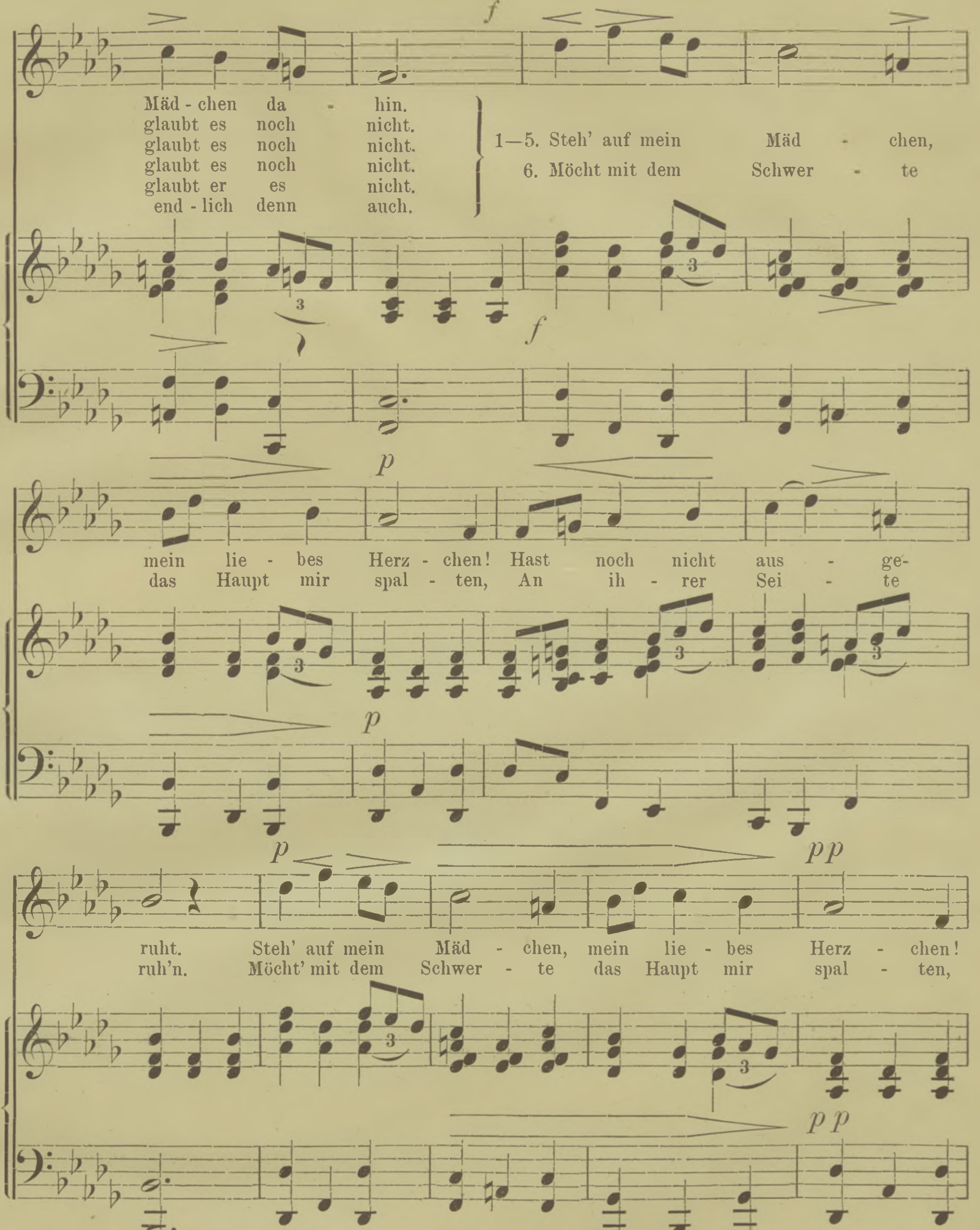

1. Lein hatt' ich ge - zo - gen, Wusch mir die Hän - de, Ver - lor da- bei das Ring - lein Von mei-ner wei-ssen Hand.
2. Ein jun - ger Bur - sche, Kam her - ge - rit - ten: „Was wei - nest Du, lieb' Mäd - chen? Was macht Dein Herz-chen schwer?“
3. Lein hatt' ich ge - zo - gen, Wusch mir die Hän - de, Ver - lor da- bei mein Ring - lein Hier von der wei-ssen Hand.
4. „Du lieb - stes Mäd - chen, Mein lieb - stes Herz - chen, Halt nur mein brau - nes Röss - lein, Ich schwimm und ho - le ihn.“
Schluss.

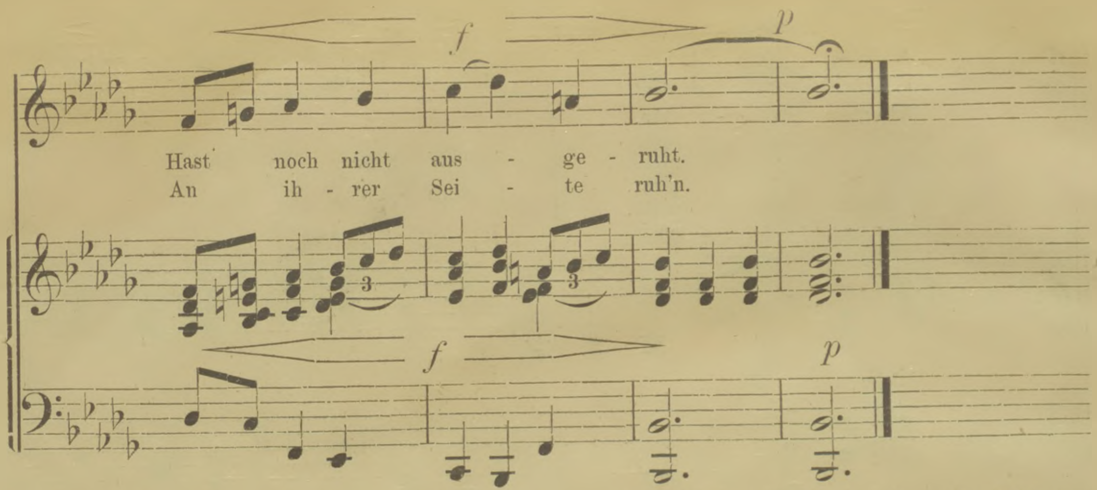
Nr. 3. Der Jüngling sich rüstet zum Krieg.

(Bartsch 43.)

Moderato. Bearbeitet von **L. Nast.**




f
Mäd - chen da - hin.
glaubt es noch nicht.
glaubt es noch nicht.
glaubt es noch nicht.
glaubt er es nicht.
end - lich denn auch.
1—5. Steh' auf mein Mäd - chen,
6. Möcht mit dem Schwer - te
p
mein lie - bes Herz - chen! Hast noch nicht aus - ge-
das Haupt mir spal - ten, An ih - rer Sei - te
ruht. Steh' auf mein Mäd - chen, mein lie - bes Herz - chen!
ruh'n. Möcht' mit dem Schwer - te das Haupt mir spal - ten,
pp



Anmerkung: Die Schlussnote ist beliebig lang, bald kürzer, bald länger, als es der Takt vorschreibt, auszuhalten.